traducción de

LLA MASTRÁNGELO

LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE KARL MARX

por

MIJAÍL LIFSHITZ





siglo veintiuno editores, sa
CERRO DEL AGUA 248, MEXICO 20, D.F

siglo veintiuno de españa editores, sa
C/PLAZA 5, MADRID 33, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV. 3a. 17-73 PRIMER PISO, BOGOTA, D.E COLOMBIA

edición a cargo de jorge tula
portada de anhelo hernández

primera edi ión en español, 1981

ISBN 968-23-1028-8

primera edi ión en ruso, 1933
primera edición en inglés, 1938
publicada por the critics group, nueva york

hecho e impreso en méxico
printed and made in mexico

ÍNDICE

NOTA DE LOS EDITORES

La traducción inglesa fue publicada por primera vez en 1938 por el New York Critics Group como núm. 7 de la Critics Group Series editada por Ángel Flores. Todas las notas, salvo las núm. 28-36, 38 y 68, que suponemos que se hallaban en la edición original rusa, fueron agregadas por él. Hemos actualizado las restantes, citando las ediciones y traducciones más accesibles de Marx y Engels, además de corregir una serie de errores que se habían deslizado en las notas de la edición de 1938. El texto en sí no lo hemos modificado.

Queremos agradecer a Terry Eagleton por su contribución de un breve prefacio para esta edición.

PREFACIO

Debido al hecho de que Karl Marx tenía entre manos tareas más urgentes que la formulación de una teoría estética sistemática, el título de este libro puede parecer demasiado ambi ioso. Sin embargo, ni bien se reconoce plenamente el amplio terreno en que permite a Lifshitz penetrar, se comprende que en realidad no es injustificado. Ha habido otros estudios de los escritos de Karl Marx sobre arte y literatura, pero son muy pocos los que se han ocupado como éste de analizar sus juicios estéticos como un elemento de su desarrollo teórico general. Lifshitz se niega a *abstraer* una "filosofía del arte" del *corpus* de la obra de Marx, como lo ha hecho generalmente la crítica literaria burguesa: investiga en cambio algunos temas estéticos cruciales en las obras de Marx en términos de sus relaciones integrales con la totalidad de su pensamiento en desarrollo.

Al hacerlo, Lifshitz ataca implícitamente la idea de que la índole desperdigada y a menudo fragmentaria de los comentarios de Marx sobre el arte y la literatura refleja un interés meramente casual, empírico e intermitente en el tema por parte de Marx, y que ésa es la siniestra consecuencia de "poner a la economía en primer término". Por el contrario, demuestra cómo, desde sus primeros experimentos juveniles en una variedad de formas literarias hasta las propias implicaciones estéticas de algunas de las categorías utilizadas en *El capital,* Marx estuvo constante y estrechamente comprometido en una producción imaginativa. Ese compromiso, según

lo demuestra Lifshitz, se manifiesta en toda una gama de posiciones teóricas de Marx. El problema del arte es fundamental en sus relaciones más tempranas con Hegel y los jóvenes hegelianos; entra en el análisis de las sociedades antiguas y la función ideológica de la religión; en la forma de un ataque al romanticismo, forma parte de su crítica de la política reaccionaria de la clase dominante alemana. Lejos de ser un mero interés lateral o un adorno, aparece como un factor subordinado pero significativo en la comprensión por parte de Marx de la producción social, la división del trabajo y el producto como mercancía; su influencia puede observarse en el desarrollo de los conceptos de fetichismo, sensualidad y abstracción.

Es por esta razón que Lifshitz se niega a limitarse a los tópicos más familiares de la estética de Marx. Su análisis se extiende hasta la tesis doctoral de Marx sobre Epicuro así como a la discusión del arte griego en los *Grundrisse*, a *El capital* tanto como a las discusiones literarias de *La Sagrada Familia*. "Filosofía del arte", entonces, sugiere menos una subsección especializada de la obra de Marx que un punto de vista original y coherente desde el cual observar parte de la trayectoria de su obra. Pero esto no significa, por otra parte, que el tema haya sido elegido por razones puramente metodológicas, así como el propio interés de Marx por el arte y la literatura no era meramente metodológico. La situación es mucho más compleja. El arte sólo puede ser estudiado históricamente; sin embargo, como toda superestructura, tiene su autonomía relativa; por sí mismo es impotente para emancipar a los hombres que se debaten en la sociedad de clases, y sin embargo, aun en el presente, puede ofrecer vigorosas imágenes de esa emancipación. En sus *Manuscritos económico-filosóficos* Marx parece ver en el arte una

prefiguración de los sentidos refinados e intensificados del hombre liberado de la enajenación histórica; pero también insiste en que sólo mediante un desarrollo objetivo de la naturaleza humana podrá liberarse tal "riqueza de sensualidad *humana* subjetiva". La frase final de este libro: "¡El arte ha muerto! ¡Viva el arte!" parece coherente con esta visión.

LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE KARL MARX

Karl Marx, el máximo pensador y líder del movimiento revolucionario de la clase obrera, nació en una época en que el interés había empezado ya a desplazarse del arte y la literatura hacia la economía política y la sociología.

Ni siquiera el siglo XVIII, esa edad clásica de la estética, podía permanecer limitado a abstracciones como "lo bello" y "lo sublime". Como fondo de discusiones puramente estéticas sobre el papel del genio, el valor del arte o la imitación de la naturaleza, empezaban a insinuarse, con insistencia cada vez mayor, los problemas prácticos del movimiento democrático burgués.

La gran revolución francesa señaló una transición en este sentido. El "periodo estético" del desarrollo del tercer estado terminó en el punto en que los intereses de la burguesía se separaron de los intereses de la sociedad en su conjunto. En el curso del tiempo, la actitud de la burguesía hacia el arte llegó a ser abiertamente práctica: en todas partes los problemas del arte se ligaban a problemas de negocios y de política; la búsqueda de libertad estética iba de la mano con la lucha por el *laissez-faire* y las tarifas proteccionistas. Y una vez que la burguesía alcanzó el dominio político, los problemas de la historia y del arte perdieron toda significación pública para convertirse en propiedad de un estrecho círculo académico.

Fue en esa época que se inició el movimiento revolucionario independiente del proletariado. A la clase trabajadora no le interesaba el desplazamiento del inte-

rés social de la poesía a la prosa; por el contrari , cuanto antes la revolución "bella" fuera sucedida por una "fea" (como solía decir Marx), cuanto antes se pudiera despojar a los intereses materiales de los encantos superficiales de ilusiones democráticas, más cerca se estaría del objetivo final del movimiento proletario. Los fundadores del marxismo buscaban el secreto de la explotación de la clase obrera en la economía de la sociedad burguesa, y fue en la conquista del poder político, en la dictadura del proletariado, que hallaron los medios de su emancipación. Así, la doctrina del papel histórico del proletariado como sepulturero del capitalismo y creador de la sociedad socialista pasó a ser el *rasgo distintivo* de la visión de Marx, el *contenido básico* de lo que era, naturalmente, su teoría económica. El "periodo estético" terminó con Goethe y Hegel.

Cualesquiera que fuesen las opiniones de los fundadores del marxismo acerca de la creación artística, no podían ocuparse de ella tan extensamente como tradicionalmente lo habían hecho los filósofos del periodo anterior. En cierto sentido es indudablemente lamentable que Marx y Engels no hayan dejado una interpretación sistemática de la cultura y el arte; sin embargo, eso sólo demuestra que los fundadores de la solidaridad internacional de la clase obrera estaban plenamente a la altura de su tarea histórica, y concentraban todo su pensamiento y su esfuerzo en el problema fundamental de la humanidad sufrida y luchadora. El problema revolucionario de Marx y Engels consistía en encontrar los medios para romper con la crítica puramente ideológica del orden social y descubrir las causas cotidianas de todas las manifestaciones de las actividades del hombre.

En cuanto a los problemas del arte y la cultura, la

importancia de la teoría marxista sería inmensa aun cuando no supiéramos nada de las opiniones estéticas de los fundadores del marxismo. Afortunadamente, sin embargo, no es así: en sus obras y en su correspondencia hay muchas observaciones y pasajes enteros que expresan sus ideas sobre diversos aspectos del arte y la cultura. Como aforismos, son profundos y significativos, pero, como todos los aforismos, admiten interpretaciones relativamente arbitrarias.

Es en este punto que se inicia el trabajo del estudioso. Su tarea es vincular esas observaciones al desarrollo general del marxismo; las opiniones estéticas de Marx están intrínsecamente vinculadas a su visión revolucionaria del mundo; tienen una importancia más que meramente biográfica, aun cuando por diversas razones sólo poseemos fragmentos de sus pensamientos sobre el arte. En relación con esto, las fuentes más antiguas corresponden al periodo de su desarrollo político que podríamos llamar periodo de democratismo revolucionario.

CAPITULO I

Los problemas estéticos ocuparon un lugar importante en la temprana vida intelectual de Marx. En sus días de universitario (1835-1841) estudió, además de derecho y filosofía, historia de la literatura —principalmente literatura antigua— así como estética alemana clásica. En la Universidad de Bonn, a la que ingresó en el otoño de 1835 como estudiante de derecho penal, Marx dedicó tanta atención a la historia del arte y de la literatura como a la jurisprudencia. Asistió a las conferencias de Schlegel sobre la literatura antigua; incursionó en la mitología antigua, tema que en esa época enseñaba el famoso Welcker; estudió arte moderno. En la Universidad de Berlín, Marx siguió únicamente un curso de historia de la literatura (las conferencias de Geppert sobre Eurípides, 1840-1841), pero su trabajo independiente en relación con el arte creador es de particular interés para nosotros: entre los libros que leyó en 1837 se cuentan el *Laocoonte* de Lessing, *Historia del arte antiguo* de Winckelmann, *Allgemeine Betrachtunger über die Trieben der Thiere* de Reimarus. En el curso de su transición al hegelianismo, Marx hizo un estudio profundo y completo de la *Estética* de Hegel, que sin duda leyó durante el verano de 1837.

Sin embargo, el interés del joven Marx por el arte no se limitaba a la teoría: hizo numerosos intentos de escribir poemas, los cuales, con algunas excepciones, no fueron particularmente exitosos. En Bonn escribió un poema filosófico que le envió a su padre (1835). Al periodo de Berlín corresponden cuadernos llenos de versos

dedicados a su novia, igual que otros 40 poemas, el primer acto de una fantasía dramática titulada *Oulanem* y varios capítulos de una obra humorística, *Scorpion und Feli* ,[1] escrita en el estilo de Sterne y Hoffmann.

Según lo confesó el mismo Marx, hizo resueltos esfuerzos por suprimir su tendencia a escribir poesía; sin embargo, la tentación subsistió por muchos años. Todavía en 1841 publicó dos de sus primeros poemas en *Athenäum.*[2] El conflicto entre el deseo de escribir poesía y la punzante necesidad de hallar en el campo de la ciencia una respuesta a los problemas de la vida, constituyó la primera crisis del desarrollo intelectual de Marx.

El resultado de esta batalla interior fue la renuncia completa a la poesía y la conversión a la filosofía de Hegel con su doctrina de la inevitable decadencia del arte en la época moderna.

En dos ocasiones anteriores habían surgido en la historia del pensamiento social alemán graves dudas sobre la posibilidad de una auténtica creatividad artística bajo las nuevas relaciones burguesas. Poco después de la revolución francesa, la filosofía clásica alemana había expresado una crítica estética de la realidad, y en las décadas de 1830 y 1840 reaparecen motivos similares en el movimiento radical-democrático que culmina con Marx.

Una sociedad basada en la ciega lucha de intereses egoístas, una sociedad cuyo desarrollo está sujeto únicamente a la mecánica "presión de las carencias" —el "reino de la necesidad" como lo llamó Schiller— no puede servir de suelo para una productividad artística

1 La poesía de Marx puede encontrarse en *Marx/Engels Gesamtausgabe* (*MEGA*), Berlín, 1927, t. I, vol. I/2.
2 *Der Spielmann and Nachtliebe, MEGA*, I, I/1, p. 147.

auténtica. Tal era la opinión de la juventud radical alemana de la época cuando Hegel y sus colegas de Tübingen cultivaban su "árbol de la libertad". Su evaluación negativa de la realidad implicaba una crítica del mundo feudal del privilegio y de dominio burgués de la propiedad privada. En la época moderna, escribía el joven Hegel, la poesía popular no conoce ningún Harmodio ni Aristogitón, "cuya fama será eterna porque mataron a los tiranos y dieron a sus conciudadanos iguales derechos y leyes iguales". Hegel hacía contrastar la época de la decadencia con la era de la antigua ciudad-estado, cuando "el vínculo de hierro de la necesidad aún estaba adornado con guirnaldas de rosas", y la mezquina alma pros ica del interés privado no ahogaba el amor a la poesía y la apreciación de la belleza. Los efectos paralizantes de la división del trabajo, la creciente mecanización de todas las formas de la actividad humana, la desaparición de la calidad en la cantidad, todas esas características típicas de la sociedad burguesa eran consideradas por Hegel como enemigas de la poesía, aun después de haber reconocido que el capitalismo era el fundamento esencial del progreso.

Los "terroristas soñadores" de la revolución francesa (como describió Marx a los jacobinos) se rebelaban contra la economía burguesa no con el fin de abolirla sino más bien con el objeto de subordinar el mundo material de la propiedad a la vida política de los ciudadanos. El elemento de "ensueño" del punto de vista de los revolucionarios del siglo XVIII consistía precisamente en esa idealización de la capa superior política de la sociedad, dejando completamente de lado su sórdida base material. Y, en forma muy similar, los grandes idealistas alemanes, aun cuando criticaban la sociedad burguesa, hablaban meramente de la bajeza de la esfera económica en general, de su inferioridad res-

pecto de las materias del espíritu. En el marco de la filosofía idealista sólo es posible una solución abstracta-espiritual de las contradicciones sociales. Schiller (y los románticos) enfatizaron la trascendencia estética del "reino de la necesidad": el arte, como órgano de lo Absoluto, debería integrar lo que la historia ha dividido, distorsionado y convertido en antitético. Hegel, por otra parte, consideraba al *conocimiento* el arma suprema para la solución de las contradicciones existentes; su última palabra es una estoica reconciliación con la realidad, una negativa a embellecerla con rosas artificiales.

Así Hegel, pese a sus muchas vacilaciones, era resueltamente pesimista en cuanto a la posibilidad de la creación artística en la época moderna.

En el primer periodo de su vida espiritual independiente, Marx estaba completamente dominado por el romanticismo, y su actitud hacia Hegel era francamente negativa. Su romanticismo, sin embargo, era de tono radical, fichteano. Los "ataques al presente" alternaban con llamados poéticos a la "dignidad del hombre", que avanza continuamente superando todos los obstáculos en su camino. En el Marx de esta época encontramos un entusiasta soñador (véase el poema *Sehnsucht*), un iconoclasta (*Des Verzweiflenden Geber*), y en general un hombre determinado a luchar contra los poderes eternos.

Und ihr schwindelt nicht vor Stegen,
Wo der Gottgedanke geht,
Wagt ihn an der Brust zu pflegen,
Eig'ne Grösse ist Hochgebet.[3]

[3] *Menschenstolz*, *MEGA*, I, I/2, p. 50
Tampoco nos mareamos en los senderos
donde fluye el pensamiento de Dios;

El hombre puede perecer en ese desigual combate, sin embargo, hasta su derrota es un triunfo del espíritu humano:

Und ihr Fallen selbst ist Siegen.[4]

Despreciando a Hegel por su negativa a luchar contra la realidad, Marx lo llamó "pigmeo" y se burló de su *Aesthetik:*

Verzeiht uns Epigrammendingen,
Wenn wir fatale Weisen singen,
Wir haben uns nach Hegel einstudiert,
Auf sein' Aesthetik noch nicht-abgeführt.[5]

El propio Marx describió su poesía como "idealista" en el sentido de que estaba dominado por el contraste establecido por Fichte entre "ser" y "deber ser".[6] En uno de sus poemas compara "lo que es" con un "teatro

nos atrevemos a albergarlo en nuestros pechos.
Nuestra propia grandeza es la más alta plegaria.

[4] *Ibid.*
Y su derrota misma es victoria.

[5] *Epigramme*, *op. cit.*, p. 42.
Perdonadnos nuestros epigramas
que cantamos con música desagradable,
pues hemos estudiado de memoria a Hegel
y todavía no estamos purgados de su *Aesthetik.*

[6] Karl Marx, "Letter to his father", 10 de noviembre de 1837, en Loyd D. Easton y Kurt H. Guddat (eds.), *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*, Nueva York, Anchor Books, 1967, pp. 41-42 ["Carta de Karl Marx a su padre acerca del origen de su *Crítica de la filosofía del estado de Hegel* (noviembre 10 de 1837)", en Karl Marx, *Crítica de la filosofía del estado y del derecho de Hegel*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1975, p. 11].

de monos", y se burla de dos pomposos representantes de la época burguesa, matemáticos que reducen las emociones de los hombres a fórmulas matemáticas, y médicos que examinan el mundo como si fuera una bolsa de huesos y consideran el estómago asiento de la fantasía. La panacea para la vulgaridad, el sufrimiento y la repetición es la poesía:

Kühn gehüllt in weiten Glutgewanden,
Lichtverklärt das stolzgehob'ne Herz,
Herrschend losgesagt von Zwan und Banden,
Tret'ich festen Schritt's durch weite Räume,
Schmett're vor Dein Antlitz hin den Schmerz,
Und zum Lebensbaum entsprühn die Träume.[7]

El mismo pensamiento se expresa aun con más claridad en otro poema:

Wohl Sänger, weigt mich Blütentraum,
Doch fass'ich auch in Himmelssaum,
Und bind'in gold'nen Sternen;
Es klingt das Spiel, das Leben weint,
Das Spiel klingt fort, die Sonne scheint,
Es sprühn in eins die Fernen.[8]

[7] *Schluss-Sonett an Jenny*, *MEGA*, I, 1/2, p. 25.
En amplias vestiduras resplandecientes bravíamente envuelto,
con iluminado corazón elevado por el orgullo,
tras renunciar imperiosamente a vínculos y restricciones
con firme paso amplios espacios cruzo,
en tu presencia destruyo el dolor
¡hacia el árbol de la vida irradian mis sueños!
[8] *Wechselgespräch an...*, *op. cit.*, p. 38.
Oh bardo, en floridos sueños estoy envuelto,
pero todavía aferro un fleco del cielo,
sujeto a estrellas de oro;
la obra llama a continuar, la vida llora,

Aquí encontramos una transición hacia motivos típicamente schillerianos. En algún sitio existe un territorio donde todos son felices, donde vida y alegría son la misma cosa:

Bruderkuss und Herzenseinung
Schliesset alle in den Kreis,
Nicht mehr trennen Stand und Mein
Leibe herrscht und ihr Geheiss.[9]

Pero ¡ay! ese reino de la felicidad existe únicamente en sueños:

Doch, 's ist nur ein nichtig Träume ,
Das das warme Herzumfängt,
Das aus Staub und Erdenräumen
Sich zum Äther wogend dr" gt.[10]

Los dioses, envidiosos del hombre, impiden que se eleve por encima de las necesidades naturales: sólo en la fantasía poética el hombre es libre y feliz. Esta conclusión, que tiene sus semejanzas con el

y la obra llama de nuevo a continuar, el sol brilla,
en una confluyen las distancias.

9 *Lucinde, op. cit.*, p. 32.
El beso de hermandad y la unidad de los corazones
unen a todos los hombres en un círculo,
ya no los dividen el rango y la opinión,
el amor y sus órdenes prevalecen.

10 *Ibid.*
Sin embargo es sólo un sueño fútil
que el cálido corazón abraza,
lo que del polvo y los confines terrestres
se eleva a las regiones etéreas.

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben unstergehn [11]

de Schiller, expresa cierto grado de renunciación al romanticismo fichteano. En sus últimos poemas Marx se revela ya reconciliado con la vida. "Y estas últimas poesías —escribía a su padre— son, sin embargo, las únicas en las que bruscamente, como por un golpe mágico —¡ay! ese golpe me aplastó primero—, el verdadero reino de la poesía se me apareció brillando como un lejano palacio de hadas y haciendo caer hechas polvo todas mis creaciones." [12]

En el verano de 1837 la visión del mundo de Marx sufrió una profunda transformación. La oposición abstracta entre sujeto y objeto dejó de satisfacerlo: "Partiendo del idealismo que, dicho sea de paso, había confrontado con los datos de Kant y de Fichte y que había alimentado, llegué a buscar la idea en la realidad misma. Si en otras épocas los dioses habitaron en los cielos, ahora se habían convertido en centro de la tierra." [13] La transición hacia Hegel fue resultado del intento de combinar "ser" y "deber ser", prosa y poesía, según el estilo de Goethe y del joven Schelling. "Escribí un diálogo de unas 24 hojas: 'Kleantes, oder vom Ausgangspunkt und notwendigen Fortgang der Philosophie' [Cleantes, o el punto de partida y el progreso necesario de la filosofía]. El arte y la ciencia, que se habían separado enteramente, se unían en cierto modo en el diá-

11 *Die Götter Griechenlands,* en *Schillers Sämtliche Werke,* Stuttgart, 1862, t. I, p. 68.

¡Ah, lo que alcanza vida inmortal en la canción,
debe perecer ante la vida mortal!

12 Karl Marx, "Letter to his father", 10 de noviembre de 1837, cit., p. 46 [p. 15].

13 *Loc. cit.* [p. 16].

logo." [14] Esta obra, para la cual Marx se preparó con la ayuda de las ciencias naturales, Schelling y la historia, llevó a una conclusión inesperada. Planeada originalmente para ser realizada en la vena de Schelling, resultó una afirmación del sistema hegeliano: "Este trabajo, mi hijo predilecto, cuidado al claro de luna, me arroja como a una falsa sirena, en brazos del enemigo", escribió Marx.[15] E, indudablemente, desde ese momento se despidió para siempre del "claro de luna" del romanticismo y se convirtió en discípulo de Hegel. En esa época, habiendo conocido a un grupo de jóvenes hegelianos, Marx planteó, en efecto, publicar una revista, a la cual prometieron contribuir muchas celebridades de la escuela hegeliana.

Las protestas de Marx sobre la índole prosaica de la realidad que expresa en su poesía juvenil, constituían meramente su primera crítica vaga del "feudalismo convertido en burguesía" de Alemania. Pero no se volvió conservador al comprender el secreto de la reconciliación de Hegel con la actualidad; por el contrario, su renuncia al romanticismo significa una transición de una oposi ión nebulosa al orden existente hacia una crítica aún más radical de las relaciones sociales.

El banquero Ricardo fue acusado de actitudes revolucionarias por haber retratado las relaciones económicas de la sociedad burguesa con objetividad puramente científica; por otra parte también se le acusó de una despiadada indiferencia hacia las sufrientes clases desposeídas, y de estar comprometido con la injusticia social. Algo semejante sucedió con Hegel.

La estética de Hegel tiene, con la filosofía del arte romántico, la misma relación que el pesimismo de Ri-

14 *Ibid.*, p. 47 [p. 16].
15 *Loc. cit.* [pp. 16-17].

cardo con las utopías sentimentales de los economistas románticos. Antes de Marx, ninguna teoría económica había dado al pensamiento socialista tan poderoso instrumento de crítica de la sociedad burguesa como el despiadado "cinismo" de Ric rdo. Del mismo modo, ninguna obra de la filosofía estética alemana clásica contenía tantos elementos críticos revolucionarios como la *Estética* de Hegel.

Según Hegel, tanto la sociedad burguesa como el estado cristiano son desfavorables al desarrollo del arte creador. De aquí podemos deducir dos cosas: o bien el arte debe perecer para salvar el "estado absoluto", o bien éste debe ser abolido para permitir el surgimiento de una nueva condición del mundo y un nuevo renacimiento del arte. El propio Hegel se inclinaba por la primera alternativa. Sin embargo, con un ligero desplazamiento del énfasis, la doctrina del espíritu realista antiestético podía asumir un carácter revolucionario, y efectivamente la *Estética* de Hegel fue interpretada en esa forma por sus seguidores revolucionarios, a los que se agregó Marx en 1837. Por otra parte, las enseñanzas de Hegel sobre la decadencia del arte fueron consideradas por la oposición liberal-burguesa como insuficientemente revolucionarias y al mismo tiempo demasiado peligrosas. Hegel fue acusado simultáneamente de obediencia formal al gobierno prusiano, de jacobinismo, de bonapartismo e incluso de saintsimonismo.

La renuncia de Marx al romanticismo y su aceptación de los postulados básicos de la estética hegeliana significaron pues una transición a un nivel más elevado de conciencia política.

CAPÍTULO 2

La primera obra de Marx como seguidor de Hegel fue una tesis doctoral sobre la filosofía griega tardía, particularmente el epicureísmo.[16]

En las diversas corrientes intelectuales de la antigüedad en su periodo de decadencia, los hegelianos de izquierda veían una analogía muy estrecha con su propio tiempo. "Parece extraño —escribía Mehring— que esta vanguardia ideológica de la burguesía, que intentaba desarrollar la existencia nacional del pueblo alemán, haya fortificado su conciencia de sí misma por medio de un antiguo paralelo originado en la desintegración de la existencia nacional." El hecho es, sin embargo —y esto no lo entiende Mehring—, que hay "dos burguesías", como dijo Lenin, y dos modos de tomar conciencia de la "existencia nacional". Cuando se elevaban a una visión política, los hegelianos radicales defendían los intereses de la democracia, como opuestos a los del liberalismo; pero esos *montagnards* filosóficos (para utilizar la frase de Ruge) estaban convencidos —como generalmente lo están los demócratas burgueses— de que cualquier vestigio de relaciones burguesas e injusticia social en general se desvanecería con el derrumbe del capitalismo privilegiado, estrechamente ligado al

[16] *Differenz der demokritischen und apikureischen Naturphilosophie*, *MEGA*, I, I/1, pp. 1-144. La *Tesis* [*The difference between the Democritean and Epicurean Philosophy of Natura*] ha sido publicada en inglés por Norman D. Livergood, *Activity in Marx's Philosophy*, La Haya, Martinus Nijhof, 1967, pp. 55-109.

"antiguo régimen". Así, los representantes individuales de "esa vanguardia ideológica de la burguesía" se iban volviendo cada vez más marcadamente antiburgueses cuanto más se impregnaban de los intereses de un determinado estrato burgués: la pequeña burguesía. Por eso su crítica del "egoísmo" burgués no podía elevarse a un punto de vista "universal"; de ahí sus ataques a los "intereses privados" y su atomización. Para contrabalancear esas fuerzas, que amenazaban con debilitar todo vínculo social, proponían un elemento unificador "plástico" de relaciones políticas.

No se debe olvidar, sin embargo, que Marx ocupaba una posición única entre los idealistas hegelianos. Baste recordar su actitud hacia el materialismo de la Antigüedad.

La filosofía de Epicuro no tenía mayor éxito entre los idealistas alemanes. Hegel lo atacó repetidas veces directa e indirectamente, considerando su principio atómico una expresión extrema de la sociedad individualista, en la cual cada individuo está aislado del resto y no conoce sino el conflicto de intereses privados, "la guerra de todos contra todos". En opinión de Hegel, el atomismo, realizado en la economía y la política, era lo que había producido la descomposición del "r ino de la moralidad sublime", como describió a la sociedad griega. Pero cuando la vida social se desintegra bajo la influencia de la "libertad empírica" del individuo, sólo queda la libertad interior, la vida ideal, el autoanálisis. Esa verdadera libertad, distinta de la anarquía egoísta, era representada, según Hegel, por el estoicismo y más tarde por el cristianismo.

La disertación de Marx sobre la física de Epicuro fue también una crítica del atomismo y de la "sociedad atomista". Pero su visión de Epicuro, el estoicismo y el cristianismo era completamente distinta de la de Hegel,

y esa diferencia, que revela claramente el abismo existente entre el último representante de la filosofía burguesa clásica y el futuro fundador del socialismo científico, es de gran importancia para la comprensión de las opiniones estéticas de Marx.

El fundamento de la vida griega —escribía Marx en sus notas— era la unidad con la naturaleza, y la historia de la antigüedad era en gran parte la historia de la destrucción de esa unidad. "La degradación y profanación de la naturaleza significaron en esencia una desintegración de la vida auténtic ." Y el propio arte se convirtió en instrumento de esta desintegración. La visión poética de la naturaleza de la filosofía griega dejó el paso a una visión mecanicista de la naturaleza; el hermoso mundo armónico de Homero terminó por ser una mera fachada que encubría áridas relaciones puramente cuantitativas. Todo lo simple se vuelve complejo, y todo lo complejo tiende a la desorganización. El Cosmos cae en una multitud de cuerpos finitos que luchan por su independencia: esos cuerpos primarios son los átomos. "La formación de combinaciones de átomos, su repulsión y atracción, es ruidosa. Clamorosas luchas y hostil tensión llenan los talleres y oficinas del mundo. El mundo está desgarrado por el tumulto hasta lo más profundo. Hasta un rayo de luz que invade un lugar sombrío es un símbolo de este eterno conflicto." [17] Esa "sonora lucha de los átomos", que tan vívidamente refleja la decadencia del mundo antiguo, alcanza su apogeo en Roma. La poesía romana es muy diferente de la poesía griega: "Lucrecio fue un poeta épico verdaderamente romano, porque expresó la esencia del espíritu romano; en lugar de las imágenes serenas, vigorosas y plenas de Homero, encontramos en Lucrecio

[17] *Ibid.*, p. 124.

héroes sólidamente armados, invulnerables, guerra *omnium contra omnes,* duro egoísmo, una naturaleza sin dios, y dioses no mundanos." [18]

En todo esto, Marx todavía no había ido más allá de la *Historia de la filosofía* de Hegel. No aparecen elementos nuevos hasta que analiza el significado del principio atómico. Naturalmente, este mundo de cuerpos innumerables incluye contradicciones internas: el átomo es "lo lleno", opuesto a "lo vacío": es la materia. Está sujeto a un "movimiento dependiente", la caída, pero al mismo tiempo, como unidad absoluta, el átomo es libre e independiente. Al enfatizar esta distinción, Marx tenía presente el contraste entre necesidad material y libertad cívica formal o, en el lenguaje de los jóvenes hegelianos, entre "sociedad burguesa" y "estado político". Hablando figurativamente, el átomo como aspecto de la materialidad no es más que un buen burgués; como forma de existencia absoluta es un ciudadano de la revolución francesa. Epicuro había enfatizado el principio de la atomicidad, es decir la independencia, y de ahí la libertad individual, pero las contradicciones de este principio eran evidentes incluso en su "ciencia atomista".

Dentro de un cuerpo complejo, el átomo no puede permanecer como partícula aislada. Como unidad se convierte en foco de toda la riqueza del mundo exterior, adquiere cualidades adicionales. Pero entonces deja de ser un mero átomo, su forma atómica como tal deja de existir. En este análisis encontramos ya la primera formulación, aunque vaga, de la posición que adoptaría después Marx en *La Sagrada Familia.* Citemos: "Hablando estricta y prosaicamente, un miembro de la

[18] *Ibid.,* p. 126.

sociedad no es en absoluto un átomo." Así, la poesía política de una "sociedad civil" que presupone la existencia de ciudadanos-átomos completamente iguales e independientes, fue cuestionada ya desde su tesis doctoral. La contradicción en el "principio atómico" es que la independencia y la unidad de lo "indivisible" desaparecen apenas el átomo participa de la vida real.

Siempre en el espíritu de la filosofía alemana clásica, Marx aprovechó en su tesis doctoral la oportunidad para discutir metafóricamente algunos problemas sociopolíticos contemporáneos básicos. En la doctrina atomista veía el reflejo del principio del individuo privado aislado y el ciudadano político independiente, principio triunfalmente proclamado por la revolución francesa. El contraste entre los ideales burgueses-democráticos y las realidades de la vida que se hizo evidente inmediatamente después y aun durante la revolución, Marx, como seguidor de Hegel, lo dedujo de los conceptos de "átomo" y "autoexistencia".

Un verdadero átomo sólo existe en abstracto, *in vacuo*, en los principios vacíos de la Constitución de 1793. "La individualidad abstracta —escribía Marx— es la libertad de la existencia, no la libertad en la existencia. No puede brillar a la luz de la existencia: en ese medio pierde su carácter y se vuelve material." [19]

Un mundo de ciudadanos-átomos uniformes e independientes teme la vida porque cualquier movimiento real, cualquier manifestación de fuerzas e intereses vivientes, amenaza su equilibrio abstracto. Esa idea fue expresada por los idealistas griegos desde el siglo v a.c. "Dejando de lado las fuerzas vivientes, los pensadores idealistas de ese periodo [los pitagóricos y los eleáticos]

[19] *Ibid.*, p. 40.

glorificaron la vida del estado como expresión de la razón." Insatisfechos con la corriente de la vida real, esos sabios se volvieron contra "la realidad de la sustancia tal como se manifiesta en la vida del pueblo", e insistieron en el "derecho a la vida ideal".

Para aclarar la dicotomía entre el ideal filosófico-político y la realidad, Marx utilizó un ejemplo de la teología epicúrea. Epicuro explicó la idea de la libertad indi idual en su doctrina de la "declinación" atómica, noción que impregna toda su filosofía y que implica una negativa a participar en la vida real. "Por lo tanto, el objeto de la acción es la abstracción, la ataraxia, evitar el dolor y las molestias. Por lo tanto, el bien es hui del mal, placer es evitar el sufrimiento."[20] El principio de la declinación alcanza su máxima expresión en la teología epicúrea: "Se han hecho muchas bromas a costa de los dioses de Epicuro, los cuales, aunque se parecen a los hombres, habitan los espacios intermundanos del mundo real, tienen un cuasi cuerpo en lugar de un cuerpo y cuasi sangre en lugar de sangre y, congelados en una calma bienaventurada, no escuchan ninguna plegaria, no se preocupan por nosotros ni por el mundo y son adorados por su belleza, su majestad y su naturaleza perfecta antes que por cualquier motivo egoísta: Y sin embargo, tales dioses no fueron ninguna invención de Epicuro: existían. Eran los dioses esculpidos del arte griego. El romano Cicerón estaba justificado al burlarse de ellos; pero el griego Plutarco olvidó completamente todas las concepciones griegas al declarar que esa teoría de los dioses suprime el temor y la superstición al no atribuir a los dioses ni alegría ni benevolencia, colocándolos en cambio en la misma

[20] *Ibid.*, p. 29.

relación con nosotros que el pez de Hircania, del cual no esperamos perjuicio ni beneficio. La calma teórica era una de las características más notorias de los dioses griegos, como lo señaló Aristóteles al deci : "Lo que está perfectamente condicionado no necesita de la acción, porque es su fin en sí mismo." [21]

[21] *Ibid.*, p. 30.

CAPITULO 3

Esta interpretación de la escultura griega representaba ya un paso en dirección a la negación del idealismo hegeliano. En subsiguientes polémicas con Stirner que, como lo hacía habitualmente la filosofía especulativa alemana, presentaba a la actualidad como una época de dominio de la "carne" sobre el "espíritu", Marx señalaba: "Según los historiadores políticos idealistas, los antiguos son 'ciudadanos', mientras que los modernos son simples 'burgueses', realistas '*amis du commerce*'." Este aspecto de la realidad antigua Marx lo encontraba expresado, como ya hemos señalado, en el retrato de los dioses griegos, calmados, indiferentes, enemigos de la practicidad y el cambio, cambio inseparable del comercio mundial, el dinero y las relaciones sociales modernas. Pero precisamente allí estaba el secreto de la inevitable condena del arte griego, precisamente allí se encontraba su limitación histórica. Las fuerzas subterráneas que contenía la antigua ciudad-estado demolieron los muros de piedra de la Acrópolis, y con ellos se derrumbaron las cualidades plásticas del arte griego; de ahí en adelante los di ses habitaron los "espacios intermundanos" de la religión epicúrea.

Después del periodo clásico, caracterizado por "la dialéctica de la medida", sobrevino el reino de las contradicciones, el deterioro. "No debemos olvidar que a tales catástrofes siguió una edad de hierro, una edad afortunada aunque caracterizada por una lucha titánica, pero lamentable en cuanto se limitaba a reproducir en cera, yeso o bronce las piezas de mármol creadas al

estilo de Palas Atenea saliendo de la cabeza de Zeus." Eras como la romana son "desdichadas y de hierro": en esas épocas el "espíritu no puede hacer otra cosa que retirarse a la vida privada".

En esta interpretación es indudable la influencia de la *Estética* y la *Historia de la filosofía* de Hegel. Por ejemplo, la idea de Marx según la cual había una relación entre el ideal de la unidad política de "ciudadanos" -átomos y la escultura griega, derivaba probablemente de la doctrina hegeliana del deterioro del "ideal clásico". La libertad política era, supuestamente, una condición del florecimiento del arte griego. En consecuencia, con la caída de la democracia griega, la escultura griega estaba destinada a deteriorarse. Los dioses olímpicos fueron derrotados por la misma contradicción: la antinomia entre *el uno y los muchos*. Los dioses del arte griego constituían una unidad plástica. Sin embargo, cada uno de ellos tenía su forma e individualidad distintivas, una existencia corporal. De ahí el conflicto de intereses individuales, la discordia y la multiplicidad. Los dioses se apartaron del tumulto de las pasiones vivientes para retirarse al reposo de la escultura. De ahí la tristeza de sus majestuosos rostros. "Los dioses sufren —había dicho Hegel— debido a su propia corporeidad. En sus imágenes percibimos su destino: el contraste entre universalidad y particularidad, lo espiritual y lo sensual, lleva al arte clásico a su decadencia."

Pero si bien Marx compartía la teoría de Hegel de que el deterioro de la antigua democracia y la decadencia de la escultura griega se debían igualmente al conflicto de los intereses materiales, dentro de las líneas generales de esta visión había una diferencia esencial entre ellos. Para comprender este punto de la tesis doctoral de Marx, debe recordarse que el intento de los jacobinos de restaurar la antigua democracia había ejer-

cido una influencia tremenda sobre la filosofía alemana de la época, pero ese intento había fracasado debido al conflicto de intereses con las relaciones económicas de la sociedad burguesa. Como idealista absoluto, Hegel interpretaba ese conflicto histórico como una contradicción entre la naturaleza ideal del espíritu y los elementos materiales de la vida real. Para él ahí estaba la razón de la decadencia del arte clásico, demasiado sensual para el espíritu de una nueva edad que se volvía hacia adentro. Esta decadencia, según Hegel, representaba un proceso fatal en que la forma externa cede ante el desarrollo superior del contenido espiritual. La combinación de libertad y vida, tal como existía entre los ciudadanos de las repúblicas de la Antigüedad, cedería a un desarrollo insuficiente del "espíritu cósmico". Y al continuar desarrollándose, la realidad material se veía depurada de la libertad —tanto en las escuelas filosóficas de la Antigüedad tardía como en el cristianismo—, y la libertad se transformaba en libertad interior, en libertad de la realidad externa. Esta contradicción histórica, en opinión de Hegel, expresa el triunfo eterno del espíritu sobre su vestidura material. No era, por lo tanto, el idealismo de la escultura griega lo que había causado su decadencia sino, por el contrario, su unidad con la naturaleza, su calor vital. Así, la última palabra de la estética de Hegel era, según dijo Marx, no "la libertad en la existencia" sino la "libertad de la existencia".

En su tesis doctoral, Marx en conjunto adhiere al idealismo absoluto de Hegel. Sin embargo, introdujo correcciones sustanciales en la interpretación hegeliana del derrumbe del mundo antiguo, y extrajo una conclusión completamente distinta de la experiencia de la revolución francesa. La decadencia de la democracia

griega había sido provocada no por el realismo de la Antigüedad (donde, según *La ideología alemana*, "la vida comunal era una 'verdad', mientras que en la época moderna se ha convertido en una mentira idealista"). Por el contrario, la simiente de su destrucción era el idealismo de la libertad cívica abstracta, que es incapaz de dominar el desarrollo material. *La limitación histórica de la escultura antigua no era su adherencia a la vida, su corporeidad, sino, por el contrario, su huida de la vida, su retiro al espacio vacío.* La "individualidad abstracta", es decir el átomo de la "sociedad civil", "no puede brillar a la luz de la existencia". La única conclusión que es posible extraer de esta interpretación es que la libertad y la vida material deben unirse en torno a un principio superior a la "individualidad abstracta" del ciudadano-átomo. O bien, para traducir la filosofía al lenguaje de la política, las demandas democráticas deben tener un colorido plebeyo realista, una amplia base de masas. Tal es la tendencia latente en la obra de Marx sobre la filosofía natural de Epicuro. Democracia sin idealismo político o idealismo político con democracia: tal es la diferencia entre Marx y Hegel.

De ahí las distintas evaluaciones respecto de Epicuro de ambos pensadores. Para Hegel el atomismo de Epicuro, y particularmente su doctrina de la declinación atómica (es decir que los átomos no caen verticalmente sino apartándose de la línea recta), representaba el principio del "ego" empírico, la arbitrariedad de la acción individual destruyendo la unidad de la antigua ciudadanía. Marx, por otra parte, interpretaba la doctrina de la decli ión atómica en forma completamente distinta, y reivindicó a Epicuro como un pensador esclarecido que descubrió en el egoísmo el fundamento de la sociedad humana. Al desviarse en su descenso, el

átomo manifiesta el amor por sí mismo, el interés personal, pero sólo mediante esa desviación puede encontrarse con otros átomos en el espacio y formar con ellos diversas combinaciones. La repulsión mutua crea la socialidad de los átomos. "En el reino de la política esto constituye el contrato social, en la vida corriente la amistad."[22] Así, el atomismo y el egoísmo son superados a través del desarrollo personal. Una deducción similar de voluntad general [*volonté générale*] del egoísmo correctamente entendido había sido extraída por los materialistas franceses del siglo XVIII, igual que por Feuerbach y Chernishevski. También Lenin vio en este concepto "el punto de partida del materialismo histórico".

Epicuro fue el primer teórico del "contrato social". Por lo tanto, fue un rousseauniano antes de Rousseau, un precursor de la revolución francesa. El principio del egoísmo admite dos alternativas: puede ser el egoísmo del "interés privado" que busca la oligarquía y el dominio exclusivo, como el que combatían Robespierre y su gobierno o, por otra parte, puede ser el egoísmo de esforzados revolucionarios que se oponen a actos antisociales de los ciudadanos. El egoísmo de masas de los campesinos que quieren di idir las fincas de los terratenientes o el de los obreros industriales que exigen mejores condiciones de trabajo y libertad de los caprichos de sus patrones. Tal es la dialéctica revolucionaria del "principio de atomismo", su autonegación y transición a un nivel más elevado. Todo esto puede encontrarse en la tesis doctoral de Marx, en una forma latente desde luego, y envuelto en una gruesa capa de idealismo hegeliano.

[22] *Ibid.*, p. 32.

Lo que había tenido origen en la "desintegración de la existencia nacional" (para usar la expresión de Mehring) adquiere en la época moderna una significación casi opuesta. Es por eso que Marx, buscando "desarrollar la existencia nacional del pueblo alemán", es decir buscando resolver el problema básico de la revolución burguesa-democrática en Alemania, se volvió hacia el mundo moribundo de la Antigüedad.

"La nueva filosofía se yergue en el sitio donde pereció la antigua filosofía", escribió Marx. Lo que era producto de la desintegración de la visión del mundo de los griegos, se convirtió en tiempos modernos en "una visión racional de la naturaleza". "Lo que antes era una profanación de la naturaleza, se convierte ahora en una liberación de los grillos impuestos por la fe." La filosofía epicúrea, que en la Antigüedad significaba el retiro a la vida privada, se convirtió ahora en bandera de una "titánica lucha" contra deidades celestiales y terrestres "que se niegan a reconocer la autoconciencia del hombre como divina". En consecuencia, la doctrina hegeliana del "desvanecimiento irrevocable del reino de la moralidad sublime" recibe nuevo énfasis en manos de Marx. "Ahora ciertamente es una verdad muy trivial que el nacimiento, la madurez y la muerte, constituyen el círculo de hierro dentro del cual está confinado forzosamente todo lo humano, y a través de lo cual debe necesariamente pasar [...] La muerte misma está preformada en la vida, y por lo tanto debe ser entendida como una forma específica de vida." [23] En una carta a su padre, escrita en noviembre de 1837, Marx describía su época como un periodo de transición. "Toda metamorfosis —escribía— es en parte el canto

[23] *Ibid.*, pp. 13-14.

del cisne y, en parte, la obertura de un gran poema nuevo." [24] Como veremos en las páginas siguientes, Karl Marx se propuso transformar el "canto de cisne" del viejo mundo —de la filosofía hegeliana— en la "obertura de un gran poema nuevo".

[24] Karl Marx, "Letter to his father", 10 de noviembre de 1837, *op. cit.*, p. 41 [p. 9].

CAPÍTULO 4

La tesis doctoral de Marx era fundamentalmente un análisis de dos posibles aspectos de la filosofía epic´rea: 1] el retiro pasivo a la vida privada y 2] la subsiguiente "iluminación" burguesa, con su "lucha titánica" contra la opresión religiosa y política. Para los publicistas del ala izquierda hegeliana la visión epicúrea del mundo era un símbolo de la constante vacilación de ciertos elementos de la burguesía entre el apoliticismo apático y tendencias nacionalistas democráticas. Pero precisamente entonces, cuando Marx estaba escribiendo las últimas páginas de su tesis doctoral, ascendía al trono de Prusia el liberal príncipe Federico Guillermo IV, de mente romántica, y la clase media alemana estaba llena de ilusiones de reformas benéficas desde arriba.

En tales circunstancias, Marx decidió estrechar su contacto con Bruno Bauer y su grupo, que en esa época atacaban la política de medias tintas de liberales alemanes como Schleiermacher, Weisse y Strauss, así como de conservadores hegelianos dispuestos a cambiar la dialéctica de su maestro por un liberalismo pietista.

Los hegelianos de izquierda consideraban necesario distinguir entre los aspectos progresistas de la filosofía de Hegel y su aspecto religioso filisteo. Por lo tanto publicaron anónimamente dos panfletos burlones "denunciando" a Hegel como jacobino y ateo: *Die Posaune des jüngsten Gerichtes über Hegel, den Atheisten und Antichristen. Ein Ultimatum* [La trompeta del juicio final contra Hegel, los ateos y los anticristos] [25] y *Hegel*

[25] Publicado por O. Wigand, Leipzig, 1841.

Lehre von der Religion und Kunst vom dem Standpunkt des Glaubens ausbeurteilt [Las enseñanzas de Hegel sobre la religión y el arte desde el punto de vista de la fe].[26] Si bien estos panfletos fueron escritos por Bauer, Marx participó en su redacción y se le asignó la tarea de escribir, en un segundo panfleto, una sección completa relativa al arte.[27] Marx dedicó a este trabajo todo el invierno de 1841-1842. En la primavera, sin embargo, abandonó la empresa con la intención de reescribir su tratado *Uber Religion und Kunst mit besondrer Beziehung auf christliche* [Acerca de la religión y el arte con especial referencia al arte cristiano] como dos artículos independientes: *Uber religiose Kunst* [Sobre el arte religioso] y *Uber die Romantiker* [Sobre los románticos]. No conocemos el texto de esos artículos, pero los principios básicos del tratado pueden reconstruirse a partir de los panfletos anónimos de 1841-1842 y de las anotaciones de Marx en libros que leyó mientras estaba trabajando en su tratado.

Los dos panfletos constituyen fundamentalmente una apología de la revolución francesa, y particularmente de su partido extremo y terrorista. Este punto es especialmente notable, puesto que todas las fuentes históricas de que disponían Marx y Bauer estaban impregnadas de odio contra los jacobinos; la primera exoneración de Robespierre, emprendida por Buchez en su *Histoire parlementaire de la révolution française*, estaba apenas apareciendo en Francia.

En esos panfletos satí icos Hegel aparece como un

26 Publicado por O. Wigand, Leipzig, 1842.

27 Esa sección se titulaba *Hegels Hass gegen die religiöse und christliche Kunst und seine Auflösung aller positiven Staatsgesetze* [El odio de Hegel por el arte religioso y cristiano y su disolución de todas las leyes positivas del estado].

fiel seguidor de los terroristas. "¡Hegel envidia a la nación francesa su baño de sangre revolucionario!", exclama un hegeliano disfrazado de hombre piadoso, para después afirmar: "Considera al pueblo francés el mesías de todas las naciones y a la revolución como la única salvación de la humanidad." Desprecia a los alemanes, continúa el panfleto, por su apego al gorro de dormir, su pedantería y su pasividad de esclavos. Los únicos verdaderos seguidores de Hegel son esa "banda de los hegelianos de izquierda". Pero no son alemanes en absoluto, son franceses. "No es extraño que estas personas admiren la revolución francesa, no es extraño que estudien su historia: desean imitarla. Y ¿quién sabe si entre ellos no hay ya un Danton, un Marat, un Robespierre?"

Debido a su antipatía por la religión y el gobierno, Hegel exalta la antigüedad: "Hegel es un gran amigo de la religión griega y de los griegos. Exalta, por encima de todo, la fe helénica que esencialmente no es en absoluto una religión, pero él la llama *la religión de la belleza, del arte, de la libertad, de la humanidad* [. . .] Hegel encuentra humanidad, libertad, moralidad e individualidad sólo en una religión, una religión que no es realmente una religión: la religión del arte, en la cual el hombre se adora a sí mismo. La verdadera religión en la cual todo es Dios y la adoración de Dios, le parece demasiado sombría. Al verdadero Dios lo considera un tirano sombrío, moroso y celoso, y al siervo de Dios un *esclavo egoísta* que sirve a otros con el fin de mantener su mísera existencia entre las miserias de este mundo."

De este modo, los panfletos de los hegelianos de izquierda hacían contrastar la revolución francesa y el arte griego por un lado, con la prosaica moralidad, tan enemiga del arte, del Antiguo Testamento. Debe entenderse, sin embargo, que su ataque contra el egoís-

mo seco y sombrío del Pentateuco no era meramente una tardía polémica contra la ley de Moisés. Al contrastar la visión oriental del mundo con el arte clásico, los hegelianos de izquierda se referían en realidad al Viejo Testamento de la Alemania feudo-burguesa, con su sistema de privilegios y de codicia. La nueva barbarie de la Alemania capitalista se identifica con la antigua barbarie. El dios de la religión monoteísta es la monstruosa imagen de un individuo egoísta consagrado a la satisfacción de sus propias necesidades materiales. Y en el reino de la sensualidad y de la codicia no hay espacio para la forma, la belleza y el arte.

El culto fetichista del mundo exterior distingue al reino del arte griego del reino oriental de la religión. En lugar de una actitud teórica hacia la naturaleza, encontramos la practicidad desnuda. En lugar de la artesanía estética, la rapacidad y la brutalidad, en lugar de la libertad personal y de ciudadanía, el privilegio y el despotismo.

"Ninguna individualidad real, ninguna personalidad real es posible en este despótico reino. La libertad y la autoconciencia humana están desterradas, y con ellas se pierde la única fuente real del arte así como de la historia" (Hegel, *Estética*).

En tales condiciones, el hombre no puede hacer más que someterse. La contemplación estética es sencillamente inconcebible. "Cuando el único derecho de decisión pertenece a los dioses, la independencia humana —requisito previo de los ideales artísticos— sufre. Según la doctrina cristiana, el Espíritu Santo guía al hombre hacia Dios. Pero entonces el espíritu del hombre es un mero suelo pasivo sobre el cual actúa la voluntad divina; la voluntad humana desaparece como agente libre. Si, por el contrario, el hombre se opone a la deidad, entonces su relación es prosaica: Dios ordena y el

hombre debe obedecer pues no tiene alternativa" [Hegel, *Estética*]. Así, el hogar del antiguo ciudadano era el "estudio artístico", mientras que el hogar del hombre piadoso es "un asilo para mendigos y débiles mentales".

Volvamos ahora nuestra atención a los cuadernos de Marx que contienen sinopsis de libros leídos en la primera parte del año 1842.[28] Estas notas revelan los rasgos principales de las creencias revolucionario-democráticas de Marx. Buena parte de este contenido no desaparece completamente en su desarrollo posterior, aunque lleva a una comprensión más profunda.

El origen del arte se encuentra en la vida social libre y orgánica. "Si consideramos a los dioses y héroes del arte griego *sin prejuicios religiosos o estéticos,* no encontramos en ellos nada que no pueda existir en las pulsaciones de la naturaleza. En realidad tales imágenes sólo son artísticas en cuanto retratan *bellas mores humanas* en una forma espléndidamente integrada." [29]

Por otra parte, la opresión y el miedo, la esclavitud y la tiranía, exigen lo que es enemigo del arte. "Todo lo feo y monstruoso desprecia el arte. Pero sin embargo, el retrato de los dioses nunca era alterado en las naciones de la Antigüedad. Siempre que se les daba un retrato natural perfecto encontramos que ese tratamiento ya no se desarrollaba. Esto es así porque, en la medida en que el temor formaba parte de las diversas concepciones de los dioses, y en la medida en que tales dioses santificaban el origen de los diversos grupos sociales, los dirigentes de tales grupos hallaban en ese temor un medio de controlar a la plebe. En otras pa-

[28] Charles Debrosses, *Über den Dienst der Fetischgötter;* Johann Jakob Grund, *Die Malerei der Griechen;* C. F. von Rumohr, *Italianische Forschungen.* M.L.

[29] Nota marginal, en Rumohr, p. 124. M.L.

labras, hacían de ese temor del dios el baluarte de su dominio, extendiéndolo entre el pueblo y manteniendo sin modificaciones las imágenes feas y aterradoras de los dioses. Como el miedo paraliza la mente, la gente educada y mantenida en el miedo no puede desarrollar y elevar su mente. Por el contrario, la habilidad innata de imitar, y así adqui ir sentimientos artísticos, es reprimida casi por completo."[30] Un agente sobrenatural que domina al hombre inspirando miedo no puede estar dotado de atributos humanos y naturales. De ahí los rasgos distorsionados y los símbolos arbitrarios de conceptos míticos, tales como las alas unidas a las formas esencialmente naturales de ángeles y santos.[31] Cuanto más primitiva, distorsionada y fea una obra de arte, cuanto más tosca su ejecución, más grande es, al parecer, su significación religiosa. Marx hizo una lista de pasajes del famoso libro de Debrosses sobre el fetichismo, señalando la ausencia de oficio artístico en su realización, como condición del objeto de culto religioso. Por ejemplo, la figura de Hércules en uno de los templos de Beocia, "lejos de ser una obra de arte, era simplemente una tosca imagen de piedra de antiguo origen". Y aun después que el arte de representar el cuerpo humano en la escultura había hecho considerables progresos, el culto religioso conservó su fidelidad a las informes piedras antiguas. Porque, según Pausanias, "lo más feo, igual que lo más viejo, merece el mayor respeto."[32]

Esta peculi idad del sentimiento religioso se convirtió en principio en el arte cristiano. Marx hizo una nota del siguiente pasaje de Grund, referente a la escultura gótica: "La escultura vivía principalmente de las limos-

[30] Nota marginal, en Grund, vol. I, p. 4. M.L.
[31] Rumohr, p. 125, M.L.
[32] Debrosses, p. 117. M.L.

nas de la arquitectura. Estatuas de santos llenaban los muros interiores y exteriores de los edificios. En su multiplicidad expresaban los excesos del culto: pequeños en apariencia, flacos y angulares en forma, torpes y antinaturales en sus poses, estaban por debajo de cualquier ejecución artística real, igual que el hombre, su creador, estaba por debajo de sí mismo." [33]

Así encontramos en los cuadernos de Marx los mismos contrastes observados en los panflétos satíricos de 1841-1842. Por un lado el realismo del arte antiguo, basado en la democracia de las repúblicas griegas; por el otro, la vi ión religiosa oriental, basada en la opresión y la sumisión. El arte cristiano del periodo posclásico reproducía, a nuevo nivel, la estética de la barbarie asiática. Había así un contacto entre la cultura cristiana y la oriental. El alargamiento y ensanchamiento arbitrarios de las formas, el amor por lo colosal y lo grandioso, caracterizaron el arte de ambas culturas. En el arte clásico, la forma y la realización artística son esenciales. Pero la vi ión religiosa lucha por la simple cantidad, la materia informe. Los cuadernos de Marx contienen muchas referencias a este punto. La arquitectura cristiana buscaba la exageración y la altanería. Sin embargo, se perdía en una pompa bárbara y en innumerables detalles. "El conjunto es sobrecargado de excesos y esplendor." [34]

El arte religioso se c racterizaba por la lógica matemática y la aridez, antes que por formas orgánicas creadas por la imaginación artística. Por ejemplo, las más antiguas estatuas griegas que reflejan la influencia de modelos egipcios eran meros "modelos de la construcción matemática del cuerpo", sin elementos de belleza

[33] Grund, vol. I, p. 15. M.L.
[34] *Ibid.* M.L.

porque en ellos "la naturaleza estaba subordinada a la razón antes que a la imaginación".[35] En el arte cristiano, lo verdaderamente religioso era representado por símbolos racionales, mecánica celestial y alegorías abstractas. Los primeros cristianos parecían preferir simbolismos sencillos y no artísticos a la representación de la realidad. En la medida en que la pintura (en el siglo XV) se liberó de los temas religiosos, pasó a preferir diversas escenas domésticas, aunque siguió ocupándose de los santos.

Una idea que tuvo tremenda significación en todo el desarrollo posterior de Marx puede rastrearse hasta sus cuadernos de 1842. Es la idea del "fetichismo". Cuando, en años posteriores, hablando del fetichismo de la mercancía, Marx se volvió en busca de una comparación hacia el "nebuloso mundo de la religión", tenía presente ese mismo rasgo de la visión religiosa que en el tratado de 1842 figuraba como causa fundamental del antagonismo entre el arte y la religión. *El carácter fetichista de la religión está demostrado por el hecho de que adora el aspecto material de las cosas, dotándolas con las cualidades del hombre mismo.* Con frecuencia se piensa que los objetos de culto son meros símbolos en los cuales los adoradores leen un significado. Sin embargo, eso no es así. Los objetos de adoración fetichista no son *símbolos* sino *realidades*, no son *formas si*[illegible]*s*. En su materialidad como tal, el hombre percibe una fuente de bienestar. Su imagen natural es una expresión de su propio poder.

Siempre que el arte dota a los dioses de forma humana, los fetichistas inmediatamente identifican a la potencia deificada con su imagen. "Un hombre sensual quería ver en la imagen al dios en persona, gozar una

[35] *Ibid.*, p. 24. M.L.

posesión realista. Algunas naciones antiguas tuvieron la esperanza de encontrar su seguridad y su bienestar en la imagen de un dios protector." Los hombres sensuales, es decir los fetichistas, creen que "la deidad habita su imagen, que la imagen es el dios".[36]

Toda realización artística, toda preocupación teórica y desinteresada de los objetos naturales es ajena al fetichismo. En la poesía y el arte griegos la habilidad creadora del hombre daba forma a las cosas. Pero el egoísmo religioso no conoce más que una actitud predatoria hacia la naturaleza.

Tal es, en lo fundamental, el contenido de los cuadernos de Marx. La tesis fundamental del tratado sobre el arte cristiano era, pues, la antítesis entre el antiguo principio de la forma y el culto fetichista de la materialidad. La tosca practicidad y el naturalismo del mundo fetichista se contraponen a la actividad creativa del hombre. En esa época Marx aún estaba lejos de entender que el último fetichismo era, en sí mismo, producto de un modo de producción definido. Y así no encontramos en los fragmentos de 1842 nada que se parezca ni siquiera remotamente a las opiniones posteriores de Marx sobre la desproporción histórica entre el desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad y su desarrollo artístico. Por el contrario, aquí el arte y la habilidad técnica aparecen unidos en su oposición a la barbarie arcaica y moderna.

Como ya hemos visto, la defensa del arte griego era al mismo tiempo una tentativa de restaurar los ideales de la revolución francesa. Igual que los jacobinos en Francia, los hegelianos de izquierda criticaban el "egoísmo burgués" y la "aristocracia del capital", vagamente

[36] *Ibid.*, pp. 183-184. M.L.

distinguida de la aristocracia por la gracia de Dios. Si la relación entre la crítica estética y la crítica social queda algo nebulosa en los extractos pertenecientes al periodo de Bonn, se hace perfectamente clara en las obras periodísticas de Marx de 1842.

CAPITULO 5

Desilusionada del nuevo gobierno, la burguesía prusi-na viró hacia la izquierda tratando de asumir la dir c-ción del nuevo movimiento democrático de Alemania. La agitación en favor del *Zollverein* [Unión Aduanera] estaba llena de propaganda puramente política: la burguesía intentaba hablar en el lenguaje de la ciudadanía.

En esas nuevas condiciones, la crítica de los hegelianos de izqui rda, de los liberales y de la burguesía reveló sus deficiencias. La mayor parte de los miembros más radicales de la escuela hegeliana, bajo una capa superficial de críticas al progreso burgués, estaban en realidad bastante apegados a las tradiciones patriarcales de la vida y de la ideología alemanas. Por esta razón Marx, buscando una base más amplia para sus ideas revolucionario-democráticas, estableció provisoriamente contactos con el partido progresista burgués. En las páginas de la *Rheinische Zeitung* (en la que Marx colaboró al principio y que después dirigió hasta que fue suprimida por el gobierno a comienzos de 1843), trató de transformar la oposi ión de la burguesía alemana en un auténtico movimiento democrático de magnitud nacional. Esta coalición con la burguesía progresista le costó eventualmente la amistad de Bruno Bauer y los "hombres libres", que preferían mantenerse aparte de un movimiento popular y posar como una especie de club jacobino y salón ateo.

En su crítica del literalismo burgués, Marx no siguió por el camino del romanticismo político como lo hizo

Bauer.[37] Por el contrario, criticó al liberalismo precisamente por su romanticismo, que servía para disfrazar las formas más toscas y bárbaras de opresión y de explotación. Después de la bancarrota final de la antigua monarquía absoluta, la política de Federico Guillermo IV había sido orientar el desarrollo del capitalismo alemán por la llamada "vía prusiana". El romanticismo pasó a ser la ideología oficial de esa nueva política, que a principios de la década de 1840 triunfaba en todas partes, desde las oficinas reales hasta la Universidad de Berlín, donde la influencia más importante era la del anciano Schelling.

Para entonces el romanticismo, como doctrina político-estética, había sufrido una evolución típica. De una oposición de clase media al despotismo ilustrado del siglo XVIII, había llegado a convertirse, en la primera mitad del siglo XIX, en la base teórica de la Santa Alianza. La reacción romántica no se detenía en el apoyo abierto a la propiedad feudal sino que además apelaba a la burguesía, tratando de demostrar que las "libertades" urbanas medievales estaban mucho más cerca del auténtico espíritu de la propiedad burgués que la "libertad" y la "igualdad" de la revolución francesa. Por otra parte, también había tratado de utilizar a las capas más bajas de la población en su lucha contra la burguesía progresista, que había abrazado la idea de la "ilustración". En este complicado sistema de actitudes liberales combinadas con violencia policial, las doctrinas románticas ocupaban un lugar bastante importante.

[37] Véase la carta de Marx a Engels del 18 de enero de 1856. *Selected Correspondence*, editada por Dona Torr, Londres, 1934, pp. 77-78 [Karl Marx/Friedrich Engels, *Correspondencia*, Buenos Aires, Cartago, 1973, p. 71].

El romanticismo en la política, la ciencia y el arte, era el archienemigo de la *Rheinische Zeitung*. El papel político del romanticismo fue analizado del siguiente modo en un artículo anónimo: "La representación fantástica de las emociones puede pervertir a cualquier persona i suficientemente ilustrada. Tiene el mismo efecto que el misticismo y el pietismo [. . .] Todo lo ordinario y humano lo reemplaza por lo excesivo, todo lo armonioso y organizado, por lo arbitrario."[38] Refiriéndose a un artículo de Marx, dirigido contra la escuela histórica del derecho, publicado también en la *Rheinische Zeitung*, el autor afirma que la habitual interpretación del romanticismo como reacción contra las tendencias frívolas del siglo XVIII es errónea. El romanticismo del siglo XIX fue, por el contrario, una continuación del estilo frívolo de las clases privilegiadas. El anónimo autor estaba justificado en su referencia a Marx. La discrepancia entre la forma poética y el contenido prosaico, el exterior liberal y la esencia reaccionaria del romanticismo, había efectivamente interesado mucho a Marx en 1842. Como ya hemos visto, se proponía dedicar una sección especial de su tratado sobre el arte cristiano al romanticismo. Con la ayuda de artículos escritos en 1842 no es difícil reconstruir los fundamentos de su crítica del romanticismo. A lo largo de todos esos artículos corre el pensamiento central de que el "mundo pervertido" de la plutocracia y la aristocracia genera inevitablemente una multitud de ilusiones, fantasías y ficciones. A diferencia de hegelianos de izquierda como Bauer, Marx buscaba desde entonces la base objetiva de tales invenciones en las relaciones sociales. Los defensores del "principio cristiano-caballeresco, moderno-feudal, en suma, romántico", escribía

[38] *Rheinische Zeitung* núm. 254, 1842. M.L.

Marx, no pueden comprender "lo que es en sí incomprensible", es decir cómo la libertad puede ser "*privilegio individual* de determinadas personas y determinadas clases": cómo el derecho a la libertad del hombre social, puede encarnarse por lo tanto en "determinados individuos humanos", igual que, por ejemplo, la soberanía encarna en la naturaleza física de un monarca. Al no poder comprender esto "se ven obligados a buscar refugio en lo *milagroso* y lo *místico*. Y como además la situación *real* de estos caballeros en el estado moderno no corresponde en lo más mínimo a lo que ellos imaginan, debido al hecho de que viven en un mundo ubicado *fuera de la realidad*, y debido a que su imaginación remplaza por lo tanto a su cabeza y a su corazón, tienen forzosamente que aferrarse, puesto que no los satisface la práctica, a una teoría, pero a una *teoría del más allá:* a la religión, que en sus manos adquiere siempre una amargura polémica, impregnada de tendencias políticas, y se convierte, más o menos conscientemente, en un simple velo sagrado que oculta deseos completamente profanos y al mismo tiempo fantásticos." [39]

El romanticismo envuelve en un halo de gloria hasta lo que en la realidad es un hecho seco y prosaico. Las nobles pretensiones del romanticismo contrastan vivamente con su insensibilidad interna. De ahí la hipocresía del romanticismo, "que siempre es, al mismo tiempo, *poesía tendenci sa*". [40] El desprecio de Marx por el romanticismo subsistió incólume hasta el final. Su actitud hacia Chateaubriand es típica. En 1854 le escribía a Engels: "En mis momentos de ocio estoy estudiando

[39] *Debatten über Pressfreiheit* [Debates sobre la libertad de prensa], *MEGA*, I, I/1, pp. 198-199.

[40] "Comments on the Latest Prussian Censorship Instruction", en Easton y Guddat (eds.), *op. cit.*, p. 88.

español. Empecé con Calderón; de su *Mágico Prodigioso* —el *Fausto* católico— Goethe no sólo tomó algunos pasajes sino incluso la secuencia de escenas completas para su Fausto. Luego leí —*¡horribile dictu!*— en español algo que nunca podría haber leído en francés, *Atala y René* de Chateaubriand y algunos extractos de Bernardin de Saint-Pierre."[41] En otra carta a Engels encontramos un breve análisis de esa rama del romanticismo: "Estudiando la letrina española, di con las manipulaciones del meritorio Chateaubriand, ese fabricante de *belles lettres* que une, en la forma más desagradable, el cortés escepticismo y volterianismo del siglo XVIII con el cortés sentimentalismo y romanticismo del XIX. Esa unión no podía dejar de hacer época en Francia *desde el punto de vista del estilo,* aunque incluso en el estilo la falsedad es con frecuencia perfectamente visible, a pesar de los artificios artísticos."[42]

La denuncia de Marx de la hipocresía del credo de Chateaubriand, que combinaba el *sobrio escepticismo* con el *sentimentalismo romántico,* es coherente con lo que había escrito ya en 1842; y su interpretación de la "cultura romántica" permaneció inalterada como puede verse por el siguiente fragmento de la década de 1870: "Acabo de leer el libro de Sainte-Beuve sobre Chateaubriand, un escritor que siempre me ha repugnado. Si este hombre ha llegado a tener tanto éxito en Francia es porque es desde todo punto de vista la encarnación más clásica de la *vanité* francesa, y porque viste esa *vanité* no con el traje ligero y frívolo del siglo XVIII sino con el traje romántico, y la hace progresar en un estilo recién creado; ahí encontramos falsa pro-

41 Carta de Marx a Engels del 3 de mayo de 1854, en *MEGA*, III, 2, p. 28.

42 Carta de Marx a Engels del 26 de octubre de 1854, en *MEGA*, III, 2, p. 58.

fundidad, exageración bizantina, coquetería sentimental, iridiscencia multicolor, pintura con palabras, lo teatral, *lo sublime,* en resumen una mezcla de mentiras como nunca ha existido antes ni en forma ni en contenido." [48]

48 Carta de Marx a Engels del 30 de noviembre de 1873, en *MEGA*, III, 3, p. 409.

En su examen del edicto sobre la censura de 1841,[44] Marx demostró el carácter totalmente plausible de la "cultura romántica", su ostensible humanismo como máscara de su auténtica opresión. El régimen práctico y francamente egoísta de Federico Guillermo III había exigido a los editores de periódicos una garantía monetaria de su buena conducta. Su sucesor, de orientación liberal-romántica, remplazó esa garantía pecuniaria y prosaica por un compromiso idealista de significación puramente imaginaria. En lugar de dinero, los nuevos reglamentos reales exigían a los editores "habilidad literaria" y "prestigio social". "Exigir habilidad literaria ¡qué medida tan amplia y liberal!", exclamaba Marx. "¡Exigir prestigio, qué medida tan estrecha y antiliberal! Pero exigir tanto habilidad literaria como prestigio social, eso no es sino la semblanza del liberalismo."[45] Bajo el brillo del romanticismo con frecuencia encontramos intereses privados e intereses egoístas. Sobre la cuestión de la libertad de prensa, las instrucciones románticas del rey de Prusia ordenaban confiar el asunto por entero al censor: el autor y el editor no tenían la menor protección contra los caprichos del censor ni siquiera mediante arreglos legales. La misma hipocresía podía encontrarse en los debates referentes a la ley contra el robo de leña.[46]

[44] "Comments on the Latest Prussian Censorship Instruction", en Easton y Guddat (eds.), *op. cit.*, pp. 67-92.
[45] *Ibid.*, p. 88.
[46] *Debatten über das Holzdiebstahlsgesetz* [Debate sobre la venta de leña], *MEGA*, I, I/1, pp. 266-304.

Los nobles propósitos, unidos a la indiferencia más completa, caracterizan al "interés personal" en todas las etapas de su desarrollo. Considérese, por ejemplo, la justiciera indignación de la burguesía contra las leyes fabriles, su romántica fe en la virtud personal de los jefes —especialmente tratándose de los intereses de los obreros— unidos a su atención capciosa a las reglas de orden dentro de la fábrica. La verdadera base del "interés personal" romántico no es la libertad personal sino más bien su cruel negación.

Un excelente ejemplo de esto, como lo señalaron más tarde Marx y Engels en una reseña publicada en la *Revue der Neuen Rhei ischen Zeitung*,[47] es la doctrina romántica de Carlyle: "Carlyle ofrece un sorprendente ejemplo de cómo los discursos pomposos se convierten en su contrario, de cómo un hombre noble, sabio y prudente, se transforma en la práctica en un imbécil, un ignorante y un tonto." Considérese este argumento de Carlyle: "En todos los países europeos, especialmente en Inglaterra, se ha desarrollado una clase de capitanes y comandantes de hombres, reconocible como el comienzo de una nueva 'aristocracia' real y no imaginaria: los capitanes de industri ; felizmente la clase que hace falta en esta época por encima de todo, o por lo menos en primer término. En la realización del trabajo material ya tenemos entre nosotros a hombres capaces de mandar a cuerpos de hombres. Y seguramente, por otra parte, no faltan hombres que necesitan ser mandados: la triste clase de hermanos-hombres que hemos descrito como los 'caballos emancipados de Hodge', reducidos al hambre, también esto se ha desarrollado

[47] Review of Thomas Carlyle's *Latter-Day Pamphlets*. Véase Franz Mehring (ed.), *Aus dem literarischen Nachlass von K. Marx, F. Engels, F. Lassalle*, III, pp. 414-426.

en todos los países y, en fatal progresión geométrica, se desarrolla cada vez más con una rapidez que a todos alarma. En este terreno, si no en todos, puede decirse con verdad que la 'organización del trabajo' (que *no* es organizable por los alocados métodos ensayados hasta ahora) es el problema general del mundo.[48] Aquí Marx y Engels señalan: "Después de descargar violentamente en las primeras cuarenta páginas toda su justiciera indignación contra el egoísmo, la libre competencia, la abolición de los vínculos feudales entre los hombres, la oferta y la demanda, el *laissez faire,* la hilandería de algodón, el pago de intereses, etc., etc., descubrimos repentinamente con Carlyle que el principal patrocinador de todas estas desgracias, la burguesía industrial, no sólo merece un lugar entre los héroes y genios más celebrados sino que además constituye el orden futuro de esos héroes, que la carta de triunfo de todos sus ataques contra las relaciones y las ideas burguesas, es la apoteosis de la personalidad burguesa." [49]

Marx y Engels criticaron violentamente el culto de los héroes de Carlyle: "La nueva era, en la cual reina el genio, se distingue de la antigua principalmente por el hecho de que el carcelero imagina ser un genio. El genio de Carlyle se distingue de cualquier cancerbero de prisión o superintendente de asilo de indigentes, por su piadosa indignación y su conciencia moral que lo hacen maltratar a los pobres únicamente con el objeto de elevarlos hasta su propio nivel. Aquí vemos cómo, en su furia expiatoria, este genio tan afirmativo justifica y exagera fantásticamente las infamias de los burgueses." [50]

[48] Thomas Carlyle, *The Present Time, Latter-Day Pamphlets*, en *Carlyle's Works*, XVI, Boston, 1901, p. 37.
[49] *Aus dem Literarischen Nachlass,* III, *op. cit.*
[50] *Ibid.*

Años después Marx resumió su crítica del romanticismo reaccionario de la siguiente manera: "La misma conciencia burguesa que celebra la división manufacturera del trabajo, la anexión vitalicia del obrero a una operación parcial y la subordinación incondicional de los obreros parciales al capital como una organización del trabajo que acrecienta la fuerza productiva de los mismos, denuncia por eso con igual vigor todo control y regulación sociales en los que ve un cercenamiento de los sacrosantos derechos de propiedad, de la libertad y de la 'genialidad' —que se determina a sí misma— del capitalista individual. Es sumamente característico que los entusiastas apologistas del sistema fabril no sepan decir nada peor, contra cualquier organización general del trabajo social, que en caso de realizarse la misma transformaría a la sociedad entera en una fábrica." [51]

[51] Karl Marx, *Capital*, I, Moscú, 1959, p. 353 [*El capital*, México, Siglo XXI, 1975, t. I/2, p. 434].

CAPÍTULO 7

En 1842 Marx todavía no era un revolucionario, en el sentido proletario de la palabra. Consideraba que la revolución democrática o, como se decía en la década de 1840, la "emancipación política" era la solución de todos los problemas sociales. Todavía no discriminaba entre el romanticismo medieval del "interés personal" pri ilegiado y el fetichismo de las relaciones puramente burguesas. Además, su punto de partida seguía siendo la *Estética* de Hegel, para la cual era "romántico" todo el arte de las "naciones modernas", ya se tratara de una miniatura medieval o de una naturaleza muerta holandesa.

Esta confusión del zorro Reynard del feudalismo con la "bestia" darwiniana de la sociedad burguesa, era común a todos los hegelianos de izquierda. Sin embargo, mientras que Bruno Bauer, por ejemplo, atacaba a la sociedad burguesa como producto de la decadencia de la sociedad feudo-patriarcal, Marx denunciaba la podredumbre y la decadencia feudales como simple disfraz de las relaciones burguesas en Alemania. De ahí que su confusión de la emancipación "política" con la emancipación "humana" diera como resultado interpretaciones casi opuestas. Para Marx era la *Revolution in Permanenz,* la continuación de la revolución democrático-burguesa hasta sus últimas conclusiones; para Bauer era un intento de eludir la fase capitalista de desarrollo, una mera crítica romántica de la revolución democrático-burguesa.

Sería un error considerar al joven Marx como un

radical burgués corriente. Aunque apoyaba al partido de los industriales y comerciantes del Rhin contra los fantasmas románticos del "antiguo régimen", Marx sin embargo, criticaba amargamente la ética mercenaria de la burguesía. La lucha contra el romanticismo, barrera en el camino del progreso burgués, y la crítica del cobarde egoísmo de la burguesía alemana, representaban para el joven Marx la misma y única línea de ataque contra todos los vestigios de la Edad Media.

Al cumplir su gran misión histórica y remplazar "la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas" por "la explotación abierta, descarada, directa y brutal", la burguesía "ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto", según lo expresaron más tarde Marx y Engels en el *Manifiesto comunista.*[52] Ni iquiera el escritor y el poeta podían escapar a ese destino. La burguesía convirtió al poeta en "jornalero" suyo. Y aun cuando desde un punto de vista sociohistórico esto representaba un gran paso adelante, sin embargo, redujo la literatura al nivel de mercancía. Al día siguiente de la salvación del escritor del censor y sus caprichos románticos, surgía el peligro de que la literatura se transformara en un simple ofi io, a merced del dinero. Este peligro Marx ya lo había señalado en su artículo sobre la libertad de prensa.

Hasta ahora nos hemos ocupado de los representantes de la forma moderno-feudal del principio romántico. Pero ahora nos enfrentamos a los representantes del "interés personal" sin ningún barniz de romanti-

52 *Manifesto of the Communist Party,* en Marx/Engels, *Selected Works* (ed. en dos vols.), I, Moscú, 1958, p. 36 [*Manifiesto del partido comunista,* en K. Marx/F. Engels, *Obras escogidas en tres volúmenes,* Moscú, Editorial Progreso, 1973, p. 113].

ismo: los oradores de la burguesía pertenecientes al "estado urbano". Estas personas están siempre dispuestas a "explicar lo grande por causas pequeñas y, suponiendo correctamente que todo aquello por lo cual el hombre lucha está relacionado con sus propios intereses, proceden a la errónea conclusión de que no hay más que 'pequeños' intereses, intereses de estereotipado egoísmo".[53] Por lo tant , según el punto de vista del "estado urbano", el oficio literario debe estar sometido a las leyes que regulan la libertad de los oficios en general. Fue sobre esta base que el portavoz de la Dieta defendió la libertad de prensa. "La primera cosa que le sorprende —escribía Marx— es ver a la libertad de prensa incluida en la libertad de ejercer un oficio. Sin embargo, no es posible rechazar de entrada el punto de vista del portavoz. Rembrandt pintó a la madre de Dios como una campesina holandesa: ¿por qué nuestro portavoz no había de representar a la libertad bajo la forma que le es familiar?" [54]

Esta supr sión del halo fantástico que rodeaba la actividad literaria fue un hecho histórico progresi Sin embargo, el asunto tiene otra cara. "Aunque es correcta la conclusión de que la forma más alta de una ley puede considerarse demostrada por la ley de una forma inferior, es incorrecta la *aplicación* que hace de la *esfera inferi r* la medida de la supe r y distorsiona sus leyes, sens tas dentro de sus propias limitaciones, hasta la comicidad al atribuirles la pretensión de ser leyes no de su propia esfera sino de una esfera superior." [55] El burgués, bastante sobrio y prosaico cuando se trata de sus propios intereses, trata de utilizar en la literatura el mismo c terio que aplica al azúcar, el cue-

53 *Debatten über ressfreiheit* cit., p. 218.
54 *Ibid.*, p. 219.
55 *Ibid.*, p. 221.

ro y la cerda. Considera a la libertad de prensa como una "cosa", y esto es contrario a su carácter.

"Para defender una libertad particular, no hablemos ya de comprenderla, debo captar sus características esenciales antes que sus relaciones externas. ¿Es fiel a su carácter, actúa de acuerdo con la nobleza de su naturaleza, *es libre* una prensa que se degrada al nivel de un oficio? Naturalmente, un autor necesita ganar dinero para vivir y para escribir, pero en ninguna circunstancia debe vivir y escribir para ganar dinero.

"Cuando Béranger cantaba:

Je ne vis que pour faire des chanso s
Si vous m'ôtez ma place Monseigneur,
*Je ferai des chansons pour vivre,**

esa amenaza contenía una irónica confesión de que el poeta se rebaja cuando la poesía se vuelve para él un medio.

"El escritor —continúa Marx— de ninguna manera considera a su trabajo como un *medio*. Es un *fin en sí*, y tanto no es un medio para él y para otros que sacrifica su existe cia personal por la existencia de su obra si es necesario; como un predicador religioso, en otro sentido, él aplica el principio: 'obedece a Dios y no a los hombres'. A los hombres entre los cuales se encuentra confinado con sus necesidades y deseos humanos. Por otra parte, ¡me gustaría ver a un sastre a quien le he ordenado una levita francesa traerme una toga romana con el principio de que cumple mejor con la eterna ley de la belleza! *La libertad de la prensa consiste, en primer término, en no ser un negocio.* El escritor que la

* No vivo más que para hacer canciones
Si me quitáis mi puesto, señor
Haré canciones para vivir [*T.*]

degrada convirtiéndola en un medio material merec , como castigo por su esclavitud interior, la esclavitud exterior, la censura; o más bien su existencia es ya su castigo." [56]

La observación de Marx de que la obra del escritor es "un fin en sí" era dictada por su ansiedad por el destino de la literatura, la cual, liberada de las cadenas de la censura, podía caer en la prisión de las "relaciones literarias comerciales burguesas" [Lenin]. El punto de vista que expresaba Marx en 1842 tenía indudablemente su aspecto idealista. Para Marx la lucha contra la censura estaba i separablemente vinculada a la crítica del comercialismo literario, y la exaltación del sacrifi io revolucionario estaba ligada a la prédica de la "libertad creativa". De cualquier manera, toda la carrera de la *Rheinische Zeitung* es prueba de que Marx nunca fue un exponente del "arte por el arte" en sentido trivial. Esto lo veremos más adelante.

No contenta con subordinar la libertad de prensa a la libertad de comercio, la burguesía trató de dividir a los escritores en dos grupos: los "competentes" y los "incompetentes". Sólo se podía conceder libertad a los primeros. De esta manera la burguesía se proponía conservar una mayor libertad de acción sin destruir las barreras de clase, y en realidad fortaleciéndolas contra todas las personas "incompetentes" o indignas de su confianza. Querían una libertad de prensa similar a las libertades urbanas medievales, que eran también privilegios. "En tales circunstancias la prensa se convertiría en un elemento de separación en lugar de ser un vínculo entre la gente; las divisiones de clase serían reforzadas espiritualmente, y la historia de la literatura se hundiría al nivel de historia natural de distintas razas animales;

[56] *Ibid.*, pp. 222-223.

los desacuerdos y las disputas no podrían resolverse ni evitarse; la aridez y la estupidez serían la regla de la prensa, porque, según creo, lo particular sólo puede ser espiritual y libre en conjunción con el todo. Aparte de todo esto, sin embargo, en la medida en que *leer* es tan importante como *escribir*, también debe haber *lectores competentes* e *i competentes* —cosa que ya habían comprendido los egipcios, en cuya sociedad los sacerdotes, los escritores competentes, eran al mismo tiempo los únicos lectores competentes." [57]

Es fácil imaginarse lo que podría llegar a significar "competencia", y por lo tanto no debe sorprendernos que los campesinos, en el punto más bajo de la escala de clases, se hayan opuesto a esa discriminación. Marx apoyó de todo corazón el punto de vista plebeyo. Si habían de existir limitaciones a la libertad de prensa, debían afectar también a las clases pudientes. "Todo el mundo está sometido a la censura —escribía Marx—, igual que bajo un gobierno despótico todo el mundo está igualado, no en el sentido del respeto a la personalidad sino en el sentido de su depreciación." La libertad de prensa que la burguesía deseaba sólo podía introducir oligarquía en el reino del espíritu.

Tal es el contraste entre la solución burguesa y la solución plebeya de la libertad de prensa. El punto de vista de Marx es perfectamente claro. Él escribía: "Cuando un alemán se vuelve a contemplar su historia, encuentra entre las principales razones de su lento desarrollo político, así como del mísero estado de su literatura antes de Lessing, a los 'escritores competentes'. Los académicos de profesión, con patente y privilegio; los doctores y otros burros, los anodinos autores universitarios de los siglos XVII y XVIII, con sus gorgueras almi-

[57] *Ibid.*, p. 224.

donadas, su famosa pedantería y sus despreciables disertaciones micrológicas, se interponían entre el pueblo y el espíritu, entre la vida y la ciencia, entre la libertad y el hombre. Fueron los escritores *incompetentes* quienes crearon nuestra literatura. Gottsched o Lessing: elíjase entre ellos al escritor 'competente' y al 'incompetente'." [58]

[58] *Ibid.*, pp. 225-226.

Es interesante comparar los "debates sobre la libertad de prensa" [1843] [59] de Marx con la "La organización del partido y la literatura partidaria" [1905] [60] de Lenin, en donde habla de la creación de una prensa libre, "libre no sólo en el sentido policial de la palabra, sino también libre del capital, libre de ser una carrera profesional y, por encima de todo, libre del anárquico individualismo burgués". Contra la "mercenaria prensa comercial burguesa" y la "ilusoria (o hipócritamente falsa) dependencia" del autor burgués "del dinero, del soborno, del mecenazgo", Lenin levantó el principio de la literatura *de partido.* Aunque los artículos de Marx en la *Rhei ische Zeitung* se hallaban escritos a un nivel de comprensión política incomparablemente inferior, es absolutamente indudable de que ya en 1842 Marx apuntaba en su crítica no sólo contra la censura policial sino también contra la libertad de prensa en sentido burgués.[61] Y también mostraba, incluso en esa temprana etapa, algunos indicios de la doctrina de la literatura de partido.

Desde el punto de vista de las opiniones políticas de Marx en 1842, la lucha por la literatura de partido

[59] *Ibid.*, pp. 179-229.

[60] V. I. Lenin, *Collected Works*, x, Moscú, 1962, pp. 44-49 ["La organización del partido y la literatura partidaria", en *Obras completas*, Madrid, Akal Editor, 1976, t. x, pp. 38-43].

[61] "Comments on the Latest Prussian Censorship Instruction" cit., pp. 67-92.

coincidía con la crítica a la censura feudo-burocrática. Y allí está la gran diferencia entre la concepción del "partido" de Lenin y la del joven Marx. Lenin sostenía que la destrucción de la censura feudal era un problema de la revolución democrático-burguesa, mientras que la literatura de partido es un arma del proletariado en su lucha contra las anárquicas relaciones literarias burguesas. Indudablemente los dos problemas no están separados por una muralla china sino que uno surge del otro. Sin embargo, son diferentes, y dentro de ciertos límites incluso opuestos. Confundir el ideal democrático de una prensa libre con el problema de salvarla de la libertad de un "oficio literario" era característico del joven Marx, demócrata revolucionario.

Su principal enemigo era el censor. Obedeciendo a los dictados del gobierno, el censor intentaba erradicar de la literatura todo vestigio de lucha partidaria, prohibiendo incluso la utilización de eslogan partidarios. Ya en su primer artículo sobre la libertad de prensa, "Comentarios sobre la última instrucción para la censura prusiana" [1842], Marx desenmascaraba la duplicidad del gobierno prusiano que, a la vez que suprimía toda lucha partidaria, se presentaba efectivamente como "un partido contra otr ". Las instrucciones para el censor contenían algo de "crítica estética". Se esperaba que un escritor utilizara un estilo "serio y modesto". En la realidad, sin embargo, cualquier defecto de estilo podía perdonarse si el contenido resultaba aceptable para el gobierno. "Así el censor tiene que juzgar en ocasiones el contenido por la forma, y en otras ocasiones la forma por el contenido. Primero el contenido dejó de servir como criterio para la censura, y luego a su vez la forma se desvaneció." [62]

[62] *Ibid.*, p. 90.

La estética del censor imponía al escritor la mediocridad por principio. "La verdad es universal, no me pertenece a mí sino a todos. Ella me posee, no yo a ella. Mi posesión es la *forma* que constituye mi individualidad espiritual. *Le style, c'est l'homme* ¡Y cómo! La ley me permite escribir, pero a condición de que escriba en un estilo que no es *el mí* ." [63] El único estilo legítimo, según la reglamentación real de la censura, era uno de vaga monotonía, un gris estilo oficial. "Dijo Voltaire: *Tous les genres sont bons, excepté le genre ennuyeux* [Todos los estilos son buenos, menos el estilo aburrido]. Aquí el *genre ennuyeux* es el único permitido." [64] Hay una semejanza entre el genio y la mediocridad: el primero es modesto, la segunda es pálida. Pero la modestia del genio no significa renuncia a la claridad, la convicción y el poder de expresión. "La esencia del espíritu es siempre *la verdad misma*", escribía Marx. ¿Y qué interpretan ustedes como su esencia? *La modestia*. Sólo el patán es modesto, dice Goethe: ¿desean ustedes convertir al espíritu en un patán? ¿No preferirían que la modestia fuera la modestia del genio de que habla Schiller? Bien, entonces, transformen primero a todos sus ciudadanos, y principalmente a todos sus censores, en genios. En ese caso la modestia del genio no consistirá, como el lenguaje del hombre culto, en hablar con el acento y utilizar el dialecto que le es propio sino en olvidar modestia e inmodestia y llegar al fondo de las cosas." [65]

En este terreno las opiniones de Marx no diferían mucho de las de Goethe y Hegel en cuanto a la "unilateralidad" del genio.[66] El genio, en su opinión, se ca-

[63] *Ibid.*, p. 71.
[64] *Ibid.*, p. 73.
[65] *Ibid.*, pp. 72-73.
[66] La "limitación" de los objetivos y del trabajo es un

racterizaba no por una blanda neutralidad ante todas las cosas sino más bien por su actitud definida, su unilateralidad. Según Hegel, los renacimientos artísticos del pasado estuvieron siempre vinculados al estado subdesarrollado de las relaciones sociales, a la dependencia del artista de una estructura sólida de vida social, a contenidos definidos y formas tradicionales. Hegel consideraba necesaria y progresista la disolución de esa original definición. Pero, junto con el progreso y la realización de la libertad, llega también la decadencia artística. "Cuando el espíritu alcanza una forma conscientemente adecuada y elevada, y se convierte en un espíritu libre y puro, el arte se vuelve superfluo." [67] Los pintores "libres" contemporáneos [Hegel llama "arte libre" al arte de la sociedad burguesa] carecen de todo contenido absorbente. Sus reacciones son todas automáticas y no conocen más que una fría devoción a épocas y estilos. Les atrae todo, pero nada en particular. El "arte libre" se convierte en un mundo de estilemas, paráfrasis, astucias indi iduales y originalidad.

Las opiniones del joven Marx tienen mucho en común con esta doctrina de Hegel.

Entre las notas marginales de Marx en el libro de Grund encontramos el siguiente pasaje: "Se ha obser-

tema recurrente en el *Wilhelm Maisters Wanderjahre* de Goethe. "La multilateralidad, hablando con precisión, sólo prepara el elemento en que puede actuar el unilateral [...] Lo mejor es limitarse" (primera parte, cap. IV), y "Conocer y ejercer una cosa bien es mejor preparación que estar a medias en centenares de tipos de cosas" (primera parte, cap. XIII). Véase también la segunda parte, cap. XII, y el poema *Natur und Kunst*. Acerca de la unilateralidad en Hegel véase *infra*, n. 69.

[67] Georg W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, Nueva York, 1956 [*La filosofía de la historia*, Barcelona, Zeus, 1970].

vado que aparecen grandes hombres en cantidades sorprendentes en algunos periodos que invariablemente se caracterizan por el florecimiento del arte. Cualesquiera que sean los rasgos más sobresalientes de ese florecimiento, su influencia sobre los hombres es innegable; los llena de fuerza vivificadora. Cuando esa unilater - lidad de la cultura se apaga, sobreviene la mediocridad." [68] Como ya sabemos, por toda su carrera en la *Rhei ische Zeitung* por ejemplo, Marx no creía que el arte creativo estuviera irremediablemente perdido en el pasado.

Por el contrario, señalaba a los artistas el camino para salir de la crisis que abruma al arte en una sociedad donde predomina el "interés personal". Marx veía la salida en la identificación de la individualidad del artista con un principio político definido, en el "acento y dialecto", abierta y vigorosamente enfatizados, de un partido político. Fue con esta idea que atacó la vaguedad del romanticismo y sus devaneos con la poesía primitiva y el misticismo moderno, la Edad Media y el Oriente.

Sería un error, sin embargo, identificar este punto de vista de Marx con la doctrina hegeliana de la "autolimitación" del genio. "El hombre que quiere hacer algo grande —escribía Hegel— debe aprender, como dice Goethe, a limitarse. Por el contrario, el hombre que pretende hacerlo todo, en la realidad no hace nada y fracasa." [69] Es verdad que Hegel criticó a los románticos por su politeísmo estético, su excesiva versatilidad y su falta de autolimitación. Pero Marx interpretó esas ideas en forma completamente distinta. La "autolimi-

[68] Nota marginal en Grund, p. 25, M.L.

[69] Georg W. F. Hegel, *Logic*, traducida por Wil'iam Wallace, Londres, 1931, p. 145 [*Ciencia de la lógica*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968].

tación", según la concebía Hegel, no tenía nada que ver con la impregnación del trabajo creativo del artista o del poeta por los principios políticos de un partido revolucionario. Por el contrario, la autolimitación debía darse dentro de los límites de la sociedad burguesa. En la revolución Hegel sólo veía una libertad negativa producida por alguna "facción", la cual, si triunfa, se transforma en otro gobierno. Ese cambio, para Hegel, no es más que un paso transitorio hacia un estado constitucional mejor organizado en el cual cada persona es una partícula en el esquema de la división del trabajo. En consecuencia, Hegel, contrariando su plan original, justifica el "arte libre" de la sociedad burguesa por cuanto el artista, después de limitarse a un tema definido, debe consagrarse a su interpretación tradicional. Así la sociedad burguesa, al día siguiente de la revolución, buscaba adoptar la "continuidad" y la "certeza" de las antiguas formas sociales que había combatido como fuerzas destructivas. Y eso era lo que pensaba Hegel al exigir que el artista tomara conciencia de su "individualidad y posición definida" y realizara su parte de trabajo bajo la protección de una policía gubernamental bien organizada.

"Certeza", en el sentido hegeliano del término, no significa en modo alguno conflicto con el "arte libre" de la sociedad burguesa, ni ofrece ningún escape de su falsa libertad. Sólo el partidismo artístico, el partidismo en el sentido indicado por Marx y por Lenin puede dar al artista moderno esa precisión y concentración de la voluntad, esa "unilateralidad" creativa que es esencial para el arte auténtico. Los principios de esa doctrina pueden encontrarse en el credo del joven Marx en la época de la *Rheinische Zeitung*.

CAPÍTULO 9

La *Rheinische Zeitung* fue suprimida por el gobierno prusiano a principios de 1843. Casi al tiempo tuvo el mismo destino el *Deutsche Jahrbücher* de Ruge. Había llegado el momento de sacar conclusiones de las lecciones del "movimiento del 42", en el que cada uno de los partidos alemanes había seguido su propio curso independiente. Marx se retiró por algún tiempo a su "estudio privado", a fin de concentrarse en los problemas que planteaban sus recientes experiencias políticas. Esas experiencias habían sido suficientes para convencer al joven Marx del carácter inadecuado de la interpretación idealista de la historia.

Si bien ya entonces, en 1842, las opiniones filosóficas y políticas de Marx revelaban ciertas desviaciones del hegelianismo ortodoxo, sin embargo, eran fundamentalmente cuestión de énfasis. Su gama de intereses, tal como se refleja en sus simpatías y antipatías, apenas cruzaba las fronteras de la filosofía de Hegel. El "interés personal", el tosco empirismo, el egoísmo del interés privado, seguían siendo los principales objetos de los ataques de Marx. La forma espiritual se contraponía a la materia, la teoría a la práctica, la producción (en sentido espiritual) a la materialidad pasiva y el consumo apático. Todas las relaciones sociales eran vistas como espirituales, todo lo material era criticado como herencia de la existencia animal. "En el estado perfecto —escribía Marx— no hay propiedad de la tierra ni manufactura ni objetos materiales: hay sólo fuerzas espirituales, mientras que las fuerzas sociales ad-

quieren su lugar en el estado sólo en su resurrección y rejuvenecimiento político. El estado instala nervios espirituales en toda naturaleza. Por lo tanto debería estar claro que la fuerza dominante es la forma y no la materia. La naturaleza del estado y no la naturaleza fuera de él, el '*hombre libre*' y no el '*objeto no libre*'." [70]

El arte es el compañero del "estado perfecto". La oposición entre el arte y las condiciones históricas desfavorables es en realidad el eterno antagonismo entre espíritu y naturaleza, entre arte y realidad material. Y eliminar la concreción fetichista de las relaciones humanas que obstaculiza el desarrollo del arte significa superar los fundamentos materiales de la vida social. En consecuencia, la lucha contra las condiciones fetichistas no es una lucha entre "la carne y la sangre" sino una lucha contra la dominación de la conciencia del hombre por la carne y la sangre. Escribía Marx: "Cualquier tema tratado en un escrito impreso, ya sea favorable o desfavorablemente, se convierte por eso mismo en tema literario, en tema de discusión literaria. Ésa es precisamente la significación de la prensa como poderosa palanca para la ilustración cultural y espiritual del pueblo. Transforma los conflictos materiales en conflictos ideales, las luchas de carne y hueso en luchas espirituales, las batallas de apetitos, codicia y práctica en batallas de teoría, razón y forma." [71]

Y sin embargo, aun al criticar la propiedad privada desde el punto de vista del "estado perfecto", Marx se volvió en contra del liberalismo político que ignora la vida real del individuo y abrazó en cambio el ideal del hombre de Schiller, "que combina la máxima libertad

[70] *Über die standischen Ausschüsse in Preussen* [Sobre los comités de estado en Prusia], *MEGA*, I, I/1, p. 321.

[71] *Ibid.*, p. 335.

con la existencia más plena". Esto es importante porque después de todo el arte no puede existir sin los sentidos y el contenido intelectual de la obra de creación debe recibir una forma corporal objetiva.

En la idea política abstracta del ciudadano libre de todo interés material, tal como se concebía en la época de la revolución francesa, el arte aparece como un elemento de corrupción. Rousseau cuestionó el valor moral y cívico del arte, y los jacobinos negaron su carácter estético agradable, y en la pintura prefirieron alegorías abstractas casi geométricas. Esto ocultaba una definida relación de clase, concretamente una negación plebeya de la "filosofía de la agradabilidad", que había sido aceptada durante todo el siglo XVIII tanto por la nobleza como por la burguesía.

Sin embargo, esta protesta contra la asociación del placer con la cultura tiene un carácter ascéticamente estrecho. El arte, así, se veía amenazado por dos peligros: por un lado el mundo cristiano-feudal del antiguo régimen era enemigo suyo. "Es evidente que el antiguo régimen [Francia] no podía dar nada al poeta: ni estímulo para su ágil imaginación ni apoyo espiritual." [Extractos de Marx del diario de historia política de Ranke.] Por otra parte, el ideal democrático abstracto del "estado perfecto" (con su libertad formal y su dualismo de paraíso político combinado con empirismo económico) contiene un desprecio ascético por la sensibilidad humana y también por el arte creativo. Nos hemos encontrado ya con este problema en la tesis doctoral de Marx.

El problema político y estético de Marx derivaba de todo el complejo de problemas surgidos de las revoluciones democrático-burguesas, pero al mismo tiempo se extendía más allá de esos problemas. La crítica de la propiedad privada desde el punto de vista del "estado

perfecto" tiene su lado conservador. Como crítica abstracta del egoísmo individual se aplica igualmente a los terratenientes, a los propietarios de bosques, a los financistas y a las masas oprimidas, en la medida en que estas últimas oponen su derecho al bienestar material —su egoísmo de masa— al egoísmo de las clases privilegiadas. Ésta es la razón por la cual esa ideología política no encuentra apoyo de masas (como lo demuestra la indiferencia de los trabajadores y los pobres de París a la caída del gobierno jacobino). Pero el ideal espartano de Rousseau, tan revolucionario a fines del siglo XVIII, se había vuelto claramente reaccionario en manos de Bruno Bauer y sus amigos, quienes condenaban a las "masas" por su devoción al interés material. Del mismo modo, la negación del arte de Rousseau, como algo inseparable de los problemas puramente materiales de la existencia, también se había vuelto reaccionario. E indudablemente el problema de los derechos históricos del arte viene después del problema del derecho de las masas a mejorar su existencia material sensorial.

La primera dura lección que Marx aprendió del cierre de la *Rheinische Zeitung* fue que era preciso, en primer término, terminar con la antigua doctrina del car´cter pecaminoso de la carne, ya fuera en su forma cristiano-feudal, antiguo-idealista, romántica o clásica.

Por lo tanto era necesario pas r de lo abstracto a lo concreto, de los "ideales de 1793" a la "carne y hues ". Pero, ¿cómo hacerlo? En esta etapa de la revolución alemana se abrían dos caminos: el primero había sido elegido por los grandes pensadores sociales del periodo anterior, y puede ser descrito como el camino de la "reconciliación". Schiller, por ejemplo, intentaba combinar el mundo espiritual con el sensorial; reconciliar al "ciudadano" revolucionario con el burgués egoísta. El

concepto del "estado estético" resolvía la contradicción entre el "estado de ausencia de determinación o infinito vacío" [*Bestimmbarkeit*] y el "estado determinado" [*Bestimmung*]. Cada uno de estos aspectos contradictorios, tomado aisladamente, es enemigo del esteticismo. La vida material está dominada por la codicia y los conflictos de intereses. La vida ideal que exige el autosacrificio es demasiado severa para dar felicidad. El problema es cómo unir la idea con la forma sensorial, la vida espiritual con la existencia corporal. Este problema Schiller lo resolvía con su "estado estético".[72]

Hegel también siguió esencialmente la misma vía. Comprendió correctamente el carácter abstracto de la autoconciencia revolucionaria del "ego=ego" de Fichte y de la "*égalité*" francesa. Sin embargo, la transición de lo abstracto a lo concreto no la interpretó como un continuo proceso revolucionario en que los ciudadanos se diferencian y los intereses de clase se concretan sino, por el contrario, como un progreso de la turbulencia del espíritu cósmico en sus "años de aprendizaje" a la atrevida reconciliación con la realidad. El espíritu cósmico de Hegel pasa por todas las etapas revolucionarias del "periodo transitorio" posrevolucionario de la sociedad burguesa: de Thermidor a la monarquía constitucional. Es verdad que somete a severas críticas a la sociedad burguesa, pero no en su forma históricamente determinada sino más bien como aspecto material de una sociedad *par excellence*. A continuación declara abstracta esta negación y afirma que, en su transición de lo abstracto a lo concreto, es un regreso a la existen-ia material, sensorial, es decir a la sociedad burguesa:

[72] Friedrich Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Man*, especialmente cartas XIX y XX, en *Works of Friedrich Schiller*, Cambridge edition, VIII, pp. 5-126.

con la diferencia, sin embargo, de que el carácter prosaico y sórdido de las relaciones burguesas adquiere aquí una profunda significación mística como encarnación de la esencia activa del espíritu. Tal es, brevemente, el significado de los "métodos especulativos" de la filosofía idealista alemana.

Esto puede verse con particular claridad en el campo de la estética. Hegel, con una visión notable, señala el carácter contradictorio del desarrollo histórico del arte y la sociedad. Sin embargo, ese fenómeno históricamente condicionado lo considera un proceso inevitable en la liberación del espíritu respecto de los sentidos. La creación artística desaparece junto con las limitaciones nacionales y locales y con el orden feudo-patriarcal. En las relaciones contemporáneas, bajo las últimas instituciones políticas y educativas, está tan fuera de lugar como el lenguaje pomposo y figurativo de la época her ica, cuando hacen falta concisión, claridad de exposición y capacidad de pensar en forma abstracta. El espíritu universal de la sociedad burguesa hace del mundo sensorial concreto del arte un anacronismo.

Como ya sabemos, Hegel no se detiene en esta etapa del desarrollo lógico: también en la estética busca una vía hacia lo concreto. El arte, repudiado por el progreso histórico, renace en su imaginación pero ya como arte moderno "libre". Si la sociedad burguesa puede tener sus reyes y sus sacerdotes, ¿por qué no puede tener su propio arte? Igual que Adam Smith, Hegel declara que los "servidores de las musas" son *trabajadores no productivos,* con el objeto de reconocer su derecho a servir. El arte, como fenómeno *sensorial,* adquiere así su derecho a la vida en la medida en que se reconcilia como fenómeno *espiritual* con la "realidad sensorial" existente, es decir con la naturaleza prosaica de las relaciones sociales burguesas. Por ejemplo, Hegel señala

que el retrato de cualquier objeto prosaico e insignificante adquiere una gran importancia en el arte moderno. Así, la habilidad de los holandeses para hacer atractivas hasta las escenas más prosaicas y vulgares lo llena de entusiasmo. Según Hegel, esa reconciliación con la vida es lo que constituye, fundamentalmente, la transición de lo abstracto a lo concreto. Como hombre que vivió en una época en que el proletariado todavía no había aparecido en el escenario histórico, Hegel veía el camino de lo abstracto a lo concreto simplemente en la reconciliación del "ciudadano" infantilmente glorificado con el sobrio y prosaico "burgués". De ahí que los "años de aprendizaje" fueran entendidos no como una experiencia revolucionaria sino como "experiencia" en el sentido vulgar, como el abandono de los impulsos revolucionarios.

Marx siguió un camino completamente diferente.

Comprendiendo que cualquier crítica de las relaciones sociales desde el punto de vista del "estado perfecto" era completamente abstracta, Marx buscó acercarse a la realidad concreta. La experiencia de 1842 lo convenció de que la única solución de la contradicción entre la necesidad económica y la libertad política formal reside en la eliminación de esa contradicción, es decir en la abolición de la premisa de la propiedad privada. La única fuerza social capaz de resolver este problema es el proletariado, la clase que representa la "descomposi ión del orden mundial previo". El profético reconocimiento de Marx del papel histórico del proletariado aparece por primera vez a fines de 1843 y comienzos de 1844, después de un estudio completo de la literatura política francesa e inglesa. La doctrina del papel histórico de la clase trabajadora evolucionó como salida de las varias contradicciones de la filosofía hegeliana con su aprobación de la sociedad bur-

guesa y su visión del estado como objetivo último del desarrollo histórico. "Cuando el proletariado proclama la *disolución del orden universal anterior* —escribía Marx—, no hace más que pregonar el *secreto de su propia existencia,* ya que él *es* la disolución *de hecho* de este orden universal. Cuando el proletariado reclama la *negación de la propiedad privada,* no hace más que elevar a *principio de la sociedad* lo que la sociedad ha elevado a principio *suyo,* lo que ya se personifica en él [. . .] Así como la filosofía encuentra en el proletariado sus armas *materiales,* el proletariado encuentra en la filosofía sus armas espirituales." [73]

Esta orientación se reflejaba también en las opiniones estéticas de Marx.

[73] Karl Marx, "Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right. Introduction", en T. B. Bottomore (ed.), *Karl Marx: Early Writings,* Londres, 1963, pp. 58-59 [*En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel.* Introducción, en Karl Marx/Friedrich Engels, *La Sagrada Familia,* México, 1958, p. 15].

CAPÍTULO 10

Una crítica detallada de la estética especulativa puede encontrarse en *La Sagrada Familia,* escrita por Marx y Engels en oposición a sus antiguos amigos Bruno Bauer y su grupo. La mayor parte de este libro está dedicada a la discusión de un artículo escrito por el hegeliano de izquierda Szeliga, sobre *Los Misterios de París* de Eugenio Sue. Además de criticar a Szeliga, sin embargo, Marx se mete a un análisis devastador, no sólo de la novela de Sue sino también de todo el credo moral y estético de la "personalidad dominante" del siglo XIX, el burgués.

Los Misterios de París, esa "Scherezada europea", como le llamó Belinsky, tuvo un tremendo éxito en la década de 1840. Rozando problemas sociales y ofreciendo soluciones hipócritamente morales, Sue llegó a ser extremadamente popular en toda Europa.

Entre los admiradores de Sue se contaban los hermanos Bauer, en esa época editores de la *Allgemeine Literaturzeitung* en Berlín. A través de Szeliga, esa revista literaria había anunciado que la solución preconizada por Sue para el problema social estaba de acuerdo con su propia solución especulativa. Marx, comparando *Los Misterios de París* con su interpretación crítica por Szeliga, demostró en forma concluyente que el contenido real de la novela había sido visiblemente distorsionado para acomodarlo a los propósitos de la "crític crítica" y sus supuestos especulativos. Marx no intentó negar que había una analogía entre el método especulativo y el espíritu del romanticismo burgués: por el

contrario, demostró irónicamente que el "misterio de la construcción especulativa" y *Los Misterios de París* tenían una misma y única base ideológica. "Así como para Rodolfo todos los hombres adoptan el punto de vista del bien y del mal y son enjuiciados con arreglo a estas dos ideas fijas, así también para el señor Bauer y consortes adoptan el punto de vista de la *Crítica* o el de la *masa*. Unos y otros convi rten a los *hombres reales en puntos de vista abstractos*." [74]

La Sagrada Familia contiene una sección clásica sobre "el misterio de la construcción especulativa",[75] en la cual Marx demuestra que el método de Hegel, la raíz de todos los descubrimientos de la "crítica crítica", se basa en una mistificación idealista. A partir de numerosas entidades reales, el filósofo construye una idea abstracta a la que llama sustancia (por ejemplo "fruta" es la sustancia de la pera, la manzana, la almendra, etc.). Desde el punto de vista idealista ésta tiene existencia real absoluta, mientras que las distintas entidades concretas son meras apariencias, modos de existencia de la fruta. La disolución de la existencia material en el concepto general es, sin embargo, una mera abstracción. Reconociendo esta deficiencia el idealista intenta renunciar a la abstracción, pero lo hace "de modo especulativo, místico". Convierte la abstracción en una esencia espiritual activa que genera variedades multiformes de concretas realidades terrestres.

Los métodos de la estética especulativa se construyen en torno a este malabarismo idealista. "Era necesario echar por delante las anteriores consideraciones, para poder comprender al señor Szeliga. Si hasta ahora el

[74] Karl Marx/Friedrich Engels, *The Holy Family or Critique of Critical Critique*, Moscú, 1956, pp. 255-256 [*La Sagrada Familia*, México, Grijalbo, 1958, p. 258].
[75] *Ibid.*, cap. v, sec. 2, pp. 78-83 [pp. 122-126].

señor Szeliga disolvía en la categoría de misterio relaciones reales, como por ejemplo el derecho y la civilización, convirtiendo con ello '*el* misterio' en sustancia, es ahora cuando se eleva a la altura verdaderamente especulativa, a la altura hegeliana, y convierte '*el* misterio' en un sujeto independiente, que *encarna* en los estados y personas reales y cuyas manifestaciones de vida son condesas, marquesas, modistillas, porteros, notarios, charlatanes e intrigas amorosas, bailes, puertas de madera, etc. Después de engendrar la categoría '*el* misterio' del seno del mundo real, engendra el mundo real del seno de esta categoría." [76] Y esto no sólo lo hace Szeliga en su crítica literaria: el autor de *Los Misterios de París* hace exactamente lo mismo: convierte a personajes vivientes en meras figuras alegóricas: "Vemos que en Eugenio Sue los personajes, antes el Chourineur y ahora el *maître d'école*, se ven obligados a proclamar como *su propia* reflexión, como el motivo consciente de sus actos, lo que no es sino el propósito literario del autor, que lo hace obrar así y no de otro modo. Se les obliga a decir constantemente: me he enredado en esto y en esto otro y en lo de más allá, etc. Y, como no cobran una vida real y llena de contenido, es su lengua la que tiene que infundir un tono vigoroso a rasgos i significantes." [77] Esta crítica de la interpretación literaria especulativa mantiene su validez hasta hoy.

Frente a la subordinación idealista de lo concreto a lo abstracto, Marx defiende el libre desarrollo de personajes y fuerzas vivientes. En la experiencia real sensorial no es posible conocer por anticipado el "dónde" y el "por qué". La filosofía idealista, sin embargo, no

[76] *Ibid.*, p. 82 [p. 125].
[77] *Ibid.*, p. 242 [p. 248].

adopta esta actitud, más bien sostiene que todo está impregnado de teleología y existe para un fin, mientras que el individuo no es más que la expresión de alguna idea en desarrollo. No contento con criticar la estética idealista y la literatura idealista hipócrita, Marx continúa atacando ese "estado del mundo" que hace del individuo un mero instrumento de fuerzas sociales ciegas, y que por lo tanto es diametralmente opuesto al "estado ético del mundo" descrito en la estética hegeliana. Las tentativas de Szeliga de retratar al París del siglo XIX como telón de fondo de una epopeya, y la complicada trama de Sue como un "acontecer épico", sólo podían provocar sarcásticas respuestas de Marx.

El hipócrita Sue intentaba resolver la dialéctica del bien y del mal por medio de una afirmación abstracta de nobleza y honestidad. Pero su crítico Marx se pone al lado de los personajes de *Los Misterios de París* que admiten que están en oposición directa a la honestidad y otras virtudes de la "sociedad decente", tales como el carnicero Chourineur, Fleur-de-Marie, el maestro de escuela, Rigolette y otros personajes que representan el lado no oficial del mundo civilizado. Al examinarlos, Marx se aparta muy poco de Hegel.

Como sabemos, "nobleza" y "bajeza" son categorías que tienden a confundirse. Para el "ilustrado", "lo que se caracteriza como bueno es malo y viceversa". [78] Una evaluación muy alta de la conciencia "baja", "deshonrosa", "desintegrada" es una de las mejores características de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, donde examina a los grupos sociales que representan el lado negativo del progreso de la sociedad. Tales grupos se

[78] Georg W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, Nueva York, 1931, p. 526. [*La fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1966].

caracterizan por la pobreza, la desintegración de la vida famili r, el desprecio por las normas morales de la gente "buena". Sin embargo, en virtud de la dialéctica del proceso histórico, estas personas "malas" y "bajas" —según la sociedad "ilustrada"— resultan ser en realidad buenas y nobles. Este análisis dio a Hegel una profunda comprensión del dualismo del progreso y de la relatividad de la "nobleza" y la "bajeza", así como de la hipocresía de la sociedad burguesa donde, como lo había mostrado Mandeville, el vicio privado se convierte en virtud pública. En la medida en que perciben el carácter "infrahumano" de su forma de existencia y el carácter contradictorio de las relaciones sociales, estas personas se elevan por encima de la sociedad oficial, que busca únicamente su propio interés bajo una falsa apariencia de nobleza y honestidad. Mientras las personas "buenas" y "nobles" viven en un mundo de oposición abstracta entre el bien y el mal, otras personas —como el sobrino de Rameau— representan la dialéctica de la historia, que comprenden intuitivamente. Hegel también se refiere a *El sobrino de Rameau.*

Es interesante señalar que esta pequeña obra de arte de la pluma del gran enciclopedista era una de las obras literarias más estimadas por Marx. Diderot era su autor favorito en prosa. En 1869 le envió a Engels un ejemplar de *El sobrino de Rameau* con la siguiente cita de Hegel: "La conciencia, consciente de su desintegración y que la expresa, es una burla mordaz de la existencia, así como de la confusión del todo y de sí mismo; es, simultáneamente, para sí misma, un eco aún perceptible de esa absoluta confusión [...] Es la naturaleza de todas las relaciones, que se desintegra a sí misma, y su consciente desintegración [...] En este aspecto del retorno al yo, la misma *vanidad de todas las cosas* es la *propia vanidad* del yo, o el yo es él mismo

vanidad [...] Pero como conciencia indignada se da cuenta de su propia desintegración y por este conocimiento la trasciende en forma inmediata [...] Cada una de las partículas de este mundo, o bien expresa aquí su espíritu o bien es proclamada intelectualmente y declarada lo que es. La *conciencia honesta* (el papel que se asigna Diderot en el diálogo) toma cada momento del desarrollo por entidad permanente y, en su vacuidad de pensamiento, no advierte que está haciendo precisamente lo opuesto. Pero la conciencia desintegrada es la conciencia de la reversión, y de la reversión absoluta por cierto: su elemento dominante es el concepto, el que reúne los pensamientos, ciertamente muy lejanos de la honestidad; de aquí el brillo de su lenguaje. De este modo, el contenido del lenguaje del espíritu de sí mismo consiste en la reversión de todas las concepciones y las realidades; el engaño universal de uno mismo y de otros y la desvergüenza con que habla de esto es precisamente la mayor verdad [...] Para la conciencia tranquila, que a su manera honesta sigue cantando la melodía de lo verdadero y de lo bueno en tonos monocordes, es decir, en una nota, este lenguaje se le aparece como 'un fárrago de sabiduría y locura'." [79]

Hegel, a quien no podemos poner al mismo nivel que Szeliga y Bauer, podía interpretar obras clásicas de la literatura; pero lo que era posible para Hegel era inconcebible en representantes de la burguesía francesa del periodo de Luis Felipe:

"Más divertido que el comentario de Hegel es el del señor Jules Janin, del cual encontrarás un extracto en el apéndice del pequeño volumen. Este *cardinal de la*

[79] Carta de Marx a Engels del 15 de abril de 1869, en *Selected Correspondence* cit., p. 260 [pp. 217-218].

mer [cardenal del mar] siente la falta de una moral en el *Rameau* de Diderot y por eso ha enmendado la cosa con el descubrimiento de que toda la perversión de Rameau proviene de su disgusto por no ser un 'gentilhombre de nacimiento'. La basura a la Kotsebue que ha apilado en su piedra angular está siendo representada como melodrama en Londres. De Diderot a Jules Janin hay sin duda lo que los fisiólogos llaman metamorfosis regresiva. ¡Lo que es el espíritu francés *antes* de la revolución y *bajo Luis Felipe*!..." [80]

Así, para Hegel la conciencia "desintegrada" se convierte en su contrario en la medida en que se reconoce como producto de la descomposición del antiguo orden mundial. Percibe la hipocresía y la falsedad de todas las relaciones sociales y se convierte en la "conciencia indignada". Las palabras de Hegel referentes a la "conciencia indignada" tienen particular relación con el lumpenproletariado —"cuya existencia *en masa*, después del final de la Edad Media, precedió al nacimiento en masa del proletariado profano"—[81] y particularmente con el proletariado del siglo XIX. "En el proletariado desarrollado, la abstracción de toda humanidad y hasta de la *apariencia* de ella; por condensarse en las condiciones de vida del proletariado todas las condiciones de vida de la sociedad actual, agudizadas del modo más inhumano; por haberse perdido a sí mismo el hombre en el proletariado, pero adquiriéndose, a cambio de ello, no sólo la conciencia teórica de esta pérdida, sino también, bajo la acción inmediata de una *penuria* absolutamente imperiosa —la expresión práctica de una *necesidad*—, que ya en modo alguno es posible es-

80 *Ibid.*, pp. 260-261 [p. 218].

81 Karl Marx/Friedrich Engels, *The German Ideology*, Londres, 1965, p. 216 [*La ideología alemana*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1974, p. 231].

quivar ni paliar, el acicate inevitable de la sublevación contra tanta inhumanidad: por todas estas razones, puede y debe el proletariado liberarse a sí mismo. Pero no puede liberarse a sí mismo sin abolir sus propias condi es de vida. Y no puede abolir sus propias condiciones de vida sin abolir *todas* las inhumanas condiciones de vida de la sociedad actual, que se resumen y compendian en su situación." [82] Los autores socialistas no consideran a los proletarios como dioses, pero sí saben que la posición social del proletariado les dicta su tarea histórica, y además que "gran parte del proletariado inglés y francés es ya *consciente* de su misión histórica y labora constantemente por elevar esta conciencia a completa claridad".[83]

En *La ideología alemana,* Marx ataca la ridiculización que hace Stirner del proletariado, y describe al trabajador como la contrapartida humana de los sensatos y egoístas representantes de la "sociedad decente". La "pasión" del proletario está muy por encima de la "preocupación" del burgués. Incluso en el retrato de Sue, el más bajo de los plebeyos-proletarios es mucho más noble y humano que quienes se proponen corregir sus defectos. Considérese, por ejemplo, a Rigolette de *Los Misterios de París:* Eugenio Sue ha pintado en ella el carácter humano, amable, de la *grisette parisina*. Lo que ocurre es que, por devoción hacia la burguesía y por una superabundancia altamente personal, se creyó obligado a idealizar moralmente a la *grisette*. No tuvo más remedio que paliar su carácter, es decir, su desdén por la forma del matrimonio, sus candorosas relaciones con el *étudiant* o el *ouvrier*. Es decir, precisamente la actitud en que acusa un contras-

[82] *The Holy Family* cit., p. 52 [pp. 101-102].
[83] *Ibid.*, p. 53 [p. 102].

te verdaderamente humano con la pacata, mezquina y egoísta esposa del burgués, con toda la órbita de la burguesía, lo que vale tanto como decir con toda la órbita oficial".[84]

No hace falta decir que el autor de *Los Misterios de París* estaba lejos de retratar la transición de la "conciencia indignada" a la conciencia revolucionaria. Por el contrario, debido a la estructura de la novela, todos los personajes hermosos y fuertes son obligados a desarrollarse en dirección contraria, o por lo menos interrumpidos en el desarrollo normal de su naturaleza. En este hecho Marx veía dos características de la literatura de los apologistas de la burguesía: primero, su actitud idealista hacia la realidad retratada que daba como resultado la transformación de los personajes vivientes en autómatas diseñados para demostrar las ideas abstractas del autor; y segundo su ética idealista, que rechaza en forma hipócrita lo sensorial sólo para volver a admitirlo en una forma más "deshumanizada". El desarrollo libre de la realidad sensorial, concreta, o bien su subordinación a una fuerza ajena: la lucha o la sumisión, tal es, en último análisis, la distinción fundamental entre las ideas estético-filosóficas de Marx y las de Szeliga y Sue.

La dialéctica materialista fundada por Marx se basa en la realidad histórica con todas sus contradicciones y contrastes. La solución de todas estas contradicciones no la busca ni en una "unidad suprema" especulativa ni en la restricción de las fuerzas centrífugas de la realidad sino más bien en el pleno desarrollo de esas contradicciones y antagonismos. La doctrina de Marx del papel histórico del proletariado, sostiene que esta clase "no es una masa de humanidad mecánicamente aplas-

[84] *Ibid.*, p. 102 [pp. 142-143].

tada por el peso de la sociedad sino una masa surgida de la descomposi[illegible]", y por lo tanto se convierte en una fuerza revolucionaria constructiva cuando a su vez niega "*todas* las inhumanas condiciones de vida de la sociedad actual". [5]

La dialéctica idealista, ya sea en la forma clásica de Hegel o en la forma vulgar y sentimental de Szeliga, es todo lo contrario de este método. Su fórmula filosófica consiste en una reconciliación del movimiento con la inmovilidad, de la estabilidad con la desorganización, de la relatividad general con el sentido común. Encuentra la unidad de los opuestos no en el consiguiente desarrollo de las contradicciones sino en su derrota: en la congelación del proceso revolucionario. Así, Hegel creía que a la "conciencia indignada", la revolución y el imperio del terror, sucede el reino de la "moralidad", en el cual el "Espíritu consciente de sí mismo" resuelve las contradicciones de la era del "Iluminismo".

Igual que otros filósofos alemanes del siglo XVIII, Hegel utilizaba términos como "la plebe" y "la gente común" para describir a los trabajadores. Aunque criticaba a los ricos y defendía a los pobres, sus elogios del aspecto estético de la pobreza no tenían implicaciones revolucionarias. Al admirar los niños mendigos de Murillo, por ejemplo, Hegel veía la belleza en su alegre satisfacción con su suerte, su despreocupada indolencia que los hacía iguales a los dioses. Igual que en los cuentos de hadas de mendigos felices y millonarios desdichados, tan comunes en la literatura del siglo XVIII, ese deleite en la pobreza tenía un evidente toque de superficialidad.

La actitud de Marx era muy distinta. *Los Misterios*

85 *Ibid.*, p. 52 [p. 102].

de París tratan de diversos tipos de lumpenproletariado, pero aun en esos representantes náufragos de la gran clase Marx encontraba numerosas características mucho más merecedoras de la atención del artista que la prosaica monotonía de las relaciones burguesas. Marx consideraba que la viril determinación, la capacidad de lucha y la fuerza de carácter —que son rasgos esenciales de personajes como Chourineur, el maestro de escuela, Fleur-de-Marie, etc.— se encontraban entre los mejores temas pasibles de tratamiento artístico. Y no sólo señaló que los tipos plebeyo-proletarios eran sujetos adecuados para un tratamiento literario sino que llegó a hablar efectivamente de la literatura como algo que se origina en *"las clases más bajas del pueblo"* (términos de Bauer).

"Si *la* Crítica conociera mejor el movimiento de las clases bajas del pueblo [aquí Marx se refiere al movimiento proletario], sabría que la más extrema resistencia con que tropiezan en la vida diaria las hace cambiar diariamente. La nueva literatura en prosa y en verso que surge de las clases bajas del pueblo en Inglaterra y en Francia le demostraría que las clases bajas del pueblo saben elevarse espiritualmente sin necesidad de que sobre ellas *se proyecte* directamente el *Espíritu santo* de la *Crítica crítica*." [86]

Esto será suficiente para dar idea de la actitud de Marx hacia el problema de la literatura proletaria. A medida que la clase obrera en el proceso de su reconstrucción revolucionaria del mundo reconstruye su propia naturaleza, produce su propia literatura, a un nivel incomparablemente más elevado que la literatura de los apologistas de la burguesía.

[86] *Ibid.*, p. 181 [p. 201].

CAPÍTULO 11

"Sólo el materialismo filosófico de Marx, —escribía Lenin— ha mostrado al proletariado una salida de la esclavitud espiritual en que se han estancado hasta ahora todas las clases oprimidas." Recíprocamente, su reconocimiento del papel histórico del proletariado sirvió a Marx y Engels como transición hacia la teoría del materialismo dialéctico. Desde la altura que alcanzaron, los fundadores del marxismo podían someter a una crítica devastadora a toda la "ideología alemana", es decir a la escuela idealista de la filosofía más las diversas formas de socialismo y anarquismo pequeñoburgueses relacionadas con ella.

Como ya hemos visto, la crítica de Marx de la estética hegeliana era, hasta cierto punto, también autocrítica. Si hasta allí había considerado al lado material de la sociedad como algo inferior en la escala de importancia, ahora la escala prácticamente se invierte: lo más bajo se convierte en *fundamento* de toda la superestructura. El desarrollo de todos los aspectos de la realidad social está determinado en último análisis por el *desarrollo autónomo* de la producción y la reproducción materiales. En consecuencia, también el papel del arte creativo aparece bajo una luz diferente. El arte, igual que la ley o el estado, no tiene historia independiente, por ejemplo, fuera de los cerebros de los ideólogos. En realidad, la literatura y el arte están condicionados por todo el desarrollo histórico de la sociedad.

De esto no debe deducirse, desde luego, que para

la teoría del materialismo dialéctico el arte desempeñe únicamente un papel secundario (como quería Pisarev, al colocar a un zapatero por encima de Rafael). Por el contrario, es la *exaltación* idealista del arte por encima de la realidad material lo que desemboca en el *rebajamiento* ascético del arte al nivel de su mera relación sensorial con la vida. Mientras que Hegel atribuía la decadencia del arte a su naturaleza sensorial, Marx explicaba este fenómeno en términos de circunstancias históricas desfavorables y defendía los derechos del arte, los derechos de la sensorialidad en cuanto tal. En este sentido, estaba bajo la influencia de Feuerbach,

En sus implicaciones sociales, el ideal estético-filosófico de Feuerbach era "la democracia burguesa progresista o la democracia revolucionaria" [Lenin]. Feuerbach defendía los derechos de la carne contra la doctrina especulativa de la relativa falta de valor de la experiencia sensorial y la implícita sujeción de las "criaturas oprimidas" a sus opresores. Según Hegel, como lo material-sensorial siempre produce una "alinación" [*Entfremdung*] del espíritu, la "asimilación" [*Aneignung*] del mundo de los objetos sólo es posible a través del conocimiento [*Erkenntnis*]. El arte es una forma imperfecta de conocimiento. En contra de este concepto que disuelve al arte en pensamiento abstracto, Feuerbach lanzó su justa crítica. El hombre hace propio el mundo no sólo por medio de las facultades del razonamiento sino a través del uso de todas sus posibilidades.

En Marx encontramos pensamientos análogos. Por ejemplo: "El hombre se afirma a sí mismo en el mundo material, no sólo por medio del pensamiento, sino también por medio de todos sus sentidos." La transición del idealismo al materialismo está inevitablemente vinculada a la emancipación del arte, como forma

sensorial de la c   cia, de una subordinación de esclavo al pensamiento abstracto. En la *Introducción general a la crítica de la economía política*, Marx distingue entre la "apropiación de ese mundo en el arte, la religión, el espíritu práctico" y su asimilación por medio de "una mente que piensa".[87]

Sin embargo, al rechazar la concepción hegeliana de la historia como una lucha constante entre el espíritu y la materia, Feuerbach rechazaba también tanto el concepto de contradicción como el concepto de "intervención" [*Vermittlung*] histórica. Consideraba que la asimilación del mundo era un proceso puramente contemplativo, mientras que hasta el idealista Hegel lo consideraba como una actividad, aunque fuera una actividad de la razón pura, una "tarea espiritual abstracta". De ahí la suave apología del "hombre" (en su armonía con la "naturaleza"), que subyace a toda la literatura del "verdadero socialismo" alemán. La estética humanística de Feuerbach y Grün termina por ser en último análisis un embellecimiento de la situación del obrero en la sociedad burguesa. Lo único que se requiere del "hombre" es que tome conciencia de su unidad con el mundo que lo rodea y lo declare *suyo propio*, aun cuando en realidad esté rodeado por lo "ajeno" [*Fremdes*]. La tarea de aniquilar críticamente al "verdadero socialismo alemán" —"en prosa y verso"— correspondió a Engels.[88]

Con Marx y Engels la "asimilación" adquirió carác-

[87] Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Londres, 1971, pp. 205s. [*Contribución a la crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, 1980, p. 302].

[88] Véase especialmente *Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa* y *Die wahren Sozialisten*, *MEGA*, I, 6, pp. 33-71 y 73-116.

ter histórico. Cuando rechaza la concepción idealista del mundo material-sensorial como una "alienación" del espíritu, Marx sabe perfectamente que este mundo se vuelve "propio" del hombre no en virtud de la capacidad del hombre para la contemplación sino sólo después de una prolongada lucha. La "cosificación" de la realidad, la modificación de su forma natural cruda es en sí un proceso material, un proceso de "proyección" de las posibilidades y fuerzas subjetivas del hombre. "La historia de la *industria* y la existencia objetiva de la industria, ya hecha realidad, es el libro *abierto* de las *fuerzas esenciales humanas,* la psicología humana colocada ante nuestros sentidos." [89]

Los sentidos tienen su propia historia. Ni el objeto del arte ni el sujeto capaz de una experiencia estética, surgen de por sí: surgen del proceso de actividad creativa del hombre. "Así como la música despierta el sentido musical del hombre y la más bella de las músicas *carece* de sentido y de objeto para el oído no musical [...] y por eso los *sentidos* del hombre social son *otros* que los del hombre no social, así también es la riqueza objetivamente desplegada de la esencia humana la que determina la riqueza de los sentidos subjetivos del hombre, el oído musical, el ojo capaz de captar la belleza de la forma, en una palabra: es así como se desarrollan y, en parte, como nacen los *sentidos* capaces de goces humanos, los sentidos que actúan como fuerzas esenciales humanas [...] Por tanto es necesaria la objetivación de la esencia humana, tanto en el aspecto teórico como en el práctico,

[89] *Economic and Philosophical Manuscripts'*, en T. B. Bottomore (ed.), Karl Marx: *Early Writings*, Londres 1963, p. 162 [*Manuscritos económico-filosóficos de 1844,* en Karl Marx/Friedrich Engels, *Escritos económicos varios*, México, Grijalbo, 1966, p. 87].

lo mismo para convertir en *humano* el *sentido* del hombre como para crear el *sentido humano* adecuado a toda la riqueza de la esencia humana y natural." [90] El impulso estético no es algo biológico, algo anterior al desarrollo social, ino un producto histórico, resultado de una larga secuencia de producción material e intelectual. "El objeto de arte —de igual modo que cualquier otro producto— crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción —escribía Marx— no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto." [91]

Originalmente, tanto la producción como el consumo eran determinados por la naturaleza animal. El trabajo era instintivo; el consumo se realizaba en forma brutal y predatoria. "El animal —escribía Marx— forma una unidad inmediata con su actividad vital. No se distingue de ella. Es *ella*. El hombre hace de su misma actividad vital el objeto de su voluntad y de su conciencia. Desarrolla una actividad vital consciente. No es una espera determinada con la que se funda directamente. La actividad vital consciente distingue al hombre directamente de la actividad vital de los animales." [92] "Una araña —dice Marx en *El capital*— ejecuta operaciones que recuerdan las del tejedor, y una abeja avergonzaría, por la construcción de las celdillas de su panal, a más de un maestro albañil. Pero lo que distingue ventajosamente al peor maestro albañil de la mejor abeja es que el primero ha modelado

[90] *Ibid.*, pp. 161-162 [pp. 86-87].

[91] *A Contribution to the Critique of Political Economy* cit., p. 197 [p. 292].

[92] *Economic and Philosophical Manuscripts'* cit., p. 127 [p. 67].

la celdilla en su cabeza antes de construirla en la cera."[93] ¿De dónde saca el hombre esta habilidad?

Schiller, en su famoso poema *Die Küntsler*, dice:

Im Fliess kann dich die Beine meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sei ,
Dein Wissen theilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein.[94]

Kant y Schiller expresaron claramente el antiguo dogma idealista de que el hombre pertenece desde el principio a dos mundos: el espiritual y el sensorial. El arte es el giro central en la jerarquía universal que asciende de la bestia salvaje al incorpóreo habitante del éter. La contradicción entre lo espiritual y lo sensorial adquiere, así, un carácter prehistórico.

La formación de la conciencia y la perceptividad, a partir de la vida instintiva, fue un fenómeno de desarrollo histórico. Éstas no existían desde el principio sino que surgieron en el proceso de una creciente actividad productiva. La conciencia es lo opuesto de las cosas materiales y, sin embargo, es idéntica a ellas. "El hombre se enfrenta a la materia natural misma como un poder natural. Pone en movimiento las fuerzas naturales que pertenecen a su corporeidad, brazos y piernas, cabeza y manos, a fin de apoderarse de los materiales de la naturaleza bajo una forma útil para su propia vida. Al operar por medio de ese movimiento

[93] *Capital*, I, cit., p. 178 [t. I/1, p. 216].

[94] *Schillers Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1862, t. I, p. 82.
En laboriosidad, la abeja puede llevarse la palma,
En habilidad, el gusano puede darte lecciones,
Con espíritus bienaventurados compartes tu conocimiento, el arte, ¡oh hombre! tú solo lo posees.

sobre la naturaleza exterior a él y transformarla, transforma a la vez su propia naturaleza. Desarrolla las potencias que dormitaban en ella y sujeta a su señorío el juego de la fuerza de la misma." [95] Realiza un propósito suyo propio que "dicta la ley de su *modus operandi*". Y a ese propósito él subordina también su voluntad. Esa subordinación, continuaba Marx, no es un único acto: "Además de esforzar los órganos que trabajan, se requiere del obrero, durante todo el transcurso del trabajo, la voluntad *orientada a un fin* la cual, se manifiesta como *atención*. Y tanto más se requiere esa atenci´ cuanto menos atrayente sea para el obrero dicho trabajo, por su propio contenido y la forma y manera de su ejecución; cuanto menos, pues, disfrute el obrero de dicho trabajo como de un juego de sus propias fuerzas físicas y espirituales." [96] Así, la distinción entre poderes físicos y mentales se identifica con la necesidad de trabajo consciente. Sin embargo, esta relación no siempre toma la forma enemistosa, sólo cuando el trabajador no deriva ninguna satisfacción de su trabajo, sólo cuando debe superar una repugnancia instintiva por medio de la voluntad y de la atención, sólo allí empieza la oposición kantiana entre trabajo y juego. Esa relación enemistosa entre los sentimientos y la razón, entre el poético juego de la fantasía y la prosa de la vida —relación que la estética idealista había elevado al nivel de una división fatal del espíritu humano— tiene su base en formas de producción defi idas. Como veremos más adelante, alcanzan su desarrollo más alto en la estructura capitalista de la vida.

Así, con la aparición del trabajo consciente, a par-

95 *Capital,* I, cit., p. 177 [t. I/1, pp. 215-216].
96 *Ibid.,* p. 178 [t. I/1, p. 216].

tir de funciones puramente naturales, con la liberación de las limitaciones naturales, crece también la unidad del hombre con la naturaleza. Nos proponemos conscientemente metas que se realizan a través de la práctica en el mundo objetivo. Así se da el proceso de humanización del mundo. Esto es posible, dice Marx, sólo en la medida en que "el objeto se convierte para él [el hombre] en un objeto social y él mismo en un ser social, así como la sociedad se convierte para él en un ser en ese objeto". A diferencia de los animales, el hombre produce no sólo conscientemente sino también colectivamente. Su vida de grupo consiste no en funciones instintivas determinadas sino en la *producción social.*

"La creación práctica de un *mundo objetivo,* la *elaboración* de la naturaleza inorgánica, es obra del hombre como ser consciente de la especie, es decir, como un ser que se comporta hacia la especie como hacia su propio ser o hacia sí mismo como un ser de la especie. Cierto que también el animal produce. Construye su nido, su morada, como la abeja, el castor, la hormiga, etc. Pero sólo produce aquello que necesita directamente para sí o para su cría; produce de un modo unilateral, mientras la producción del hombre es universal; sólo produce bajo el acicate de la necesidad física inmediata, mientras que el hombre produce también sin la coacción de la necesidad física, y cuando se halla libre de ella es cuando verdaderamente produce; el animal sólo se produce a sí mismo, mientras que el hombre reproduce toda la naturaleza; el producto del animal forma directamente parte de su cuerpo físico, mientras que el hombre se enfrenta libremente a su producto. El animal produce solamente a tono y con arreglo a la necesidad de la especie a que pertenece, mientras que el hombre sabe producir a tono con toda

especie y aplicar siempre la medida inherente al objeto; el hombre, por tanto, crea también con arreglo a las leyes de la belleza." [97]

La modificación artística del mundo de las cosas es, por lo tanto, uno de los modos de asimilación de la naturaleza. La actividad creativa es meramente una instancia de la realización de una idea, de un propósito del mundo material; es un proceso de cosificación. Pero, a diferencia de la forma inmediata, tosca, de asimilación, el arte sólo comienza donde la actividad teórica tiene en su base una medida general, o, más sencillamente, cuando los objetos y sus imágenes en el cerebro humano no están distorsionadas por la interferencia de fuerzas exteriores, cuando el artista hace que su medio hable su propio lenguaje, revelando así su verdad interior. Una relación estétic con la realidad es una relación de unidad orgánica interior con el objeto, tan remota de la armonía abstracta y contemplativa como de la distorsión arbitraria de su propia dialéctica. En esta forma, esta unidad no contradice en modo alguno el desarrollo progresista de la producción social, por el contrario, es su más alto logro espiritual.

Aunque el pasaje citado más arriba [escrito en 1844] refleja todavía la terminología de Feuerbach, también da prueba del carácter distintivo del materialismo de Marx, concretamente: la idea de actividad sensorial y práctica *productiva*, la primacía de la producción sobre el consumo. Mientras que Feuerbach, siempre que trataba el tema del arte, empezaba por la contemplación, Marx invariablemente insistía en la significación del factor productivo, que determina las necesidades

[97] *Economic and Philosophical Manuscripts'* cit., pp. 127-128 [pp. 67-68].

estéticas y las hace evolucionar por medio de la práctica a partir de su rudeza inicial. El deseo estético y el individuo estéticamente desarrollado no nacen de ninguna potencia supramaterial teleológica, sino que se forman por el autodesarrollo de la vida social en el cual el hombre real empírico se eleva por encima de las limitaciones impuestas por las circunstancias. Marx extractó de la *Aesthetik* de Vischer la siguiente observación interesante: "Que el disfrute de lo bello es inmediato, y que requiera una educación, es algo que parecería contradictorio. Sin embargo, el hombre llega a ser lo que es y alcanza su propia verdadera naturaleza sólo por medio de la educación."

Y así, con el desarrollo de la actividad objetiva, es decir con la producción material, también se desarrollan nuestras capacidades. "El consumo emerge de su primera etapa de crudeza natural", y a su vez influye en la producción y la perfecciona, "en tanto convierte en habilidad, por la necesidad de la repetición, la disposición desarrollada en el primer acto de la producción".[98] Tal es, también, la solución dialéctica del problema de lo subjetivo y lo objetivo en el arte creativo y en la actitud estética ante la realidad. Aquí, igual que en la teoría del conocimiento materialista, lo que interesa no son las relaciones abstractas sino el desarrollo histórico. Lo importante es la transición de lo no artístico a lo artístico, el gradual desarrollo del entendimiento y las capacidades creativas del hombre por medio de la producción espiritual misma y, además, por medio de la expansión del "mundo objetivo" de la industria. El hacha de piedra, la olla de barro, el instrumento de teclado, son hitos en el desarrollo de la

98 *A Contribution to the Critique of Political Economy* cit., pp. 197-198 [pp. 293].

percepción visual del hombre, el sentido musical y la apreciación artística en general.

Sin embargo, los medios y los objetos de producción están inseparablemente vinculados a formas de sociedad históricas definidas. Y este hecho hace que sea infinitamente más complicada la historia dialéctica del arte en su relación con la producción material.

CAPÍTULO 12

A primera vista podría parecer que, desde el punto de vista marxista, el desarrollo de las fuerzas productivas materiales de la sociedad marcha paralelo al desarrollo artístico: cuanto más elevado el estado general de la producción, mayor y más rico el arte. Esta solución del problema ha sido propuesta por muchos autores que se han ocupado de la concepción marxista de la historia del arte, pero padece de abstracción y es por lo tanto errónea.

El propio Marx expresó su punto de vista con suficiente claridad en su introducción a la *Crítica de la economía política.* Allí habla de la relación desigual entre el desarrollo de la producción material y el del arte: "En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare."[99] La actitud hacia la naturaleza implícita en la mitología y el arte griegos es totalmente incompatible con Roberts & Co. o el Crédit Mobilier. "¿Sería posible Aquiles con la pólvora y el plomo? ¿O, en general, *La Iliada* con la prensa o directamente con la impresora? Los cantos y las leyendas, las Musas, ¿no desaparecen necesariamente ante la regleta

[99] *Ibid.*, p. 215 [p. 312].

del tipógrafo y no se desvanecen de igual modo las condiciones necesarias para la poesía épica?".[100]

Este pasaje, constantemente malinterpretado, parece contradecir la concepción materialista de la historia. O bien el arte se desarrolla paralelamente al crecimiento de las fuerzas productivas de la sociedad, en cuyo caso es indudablemente posible hablar de concepción marxista de la historia del arte, o bien no hay conexión entre ambos procesos, en cuyo caso es imposible aplicar el materialismo histórico al arte. Hablando en general, ésta es la forma con que frecuentemente se presenta el problema. Sin embargo, este planteamiento implica una comprensión errada de la teoría básica del materialismo histórico. Como veremos oportunamente, la doctrina de la contradicción históricamente condicionada entre el arte y la sociedad es un elemento tan indispensable de la interpretación marxista de la historia del arte, como la doctrina de su unidad.

La formación y el desarrollo de las necesidades humanas es un proceso que no procede uniformemente con el proceso histórico de "asimilación" del mundo de los objetos. El mundo es "asimilado" por medio de la "alienación" de las fuerzas humanas; junto con el aumento de la libertad, aumenta la fuerza de la necesidad natural. Esta paradoja del progreso ha sido observada desde hace mucho tiempo por filósofos demasiado numerosos para mencionarlos.

En la filosofía de Hegel, este notable hecho de la historia del mundo recibió su expresión más abstracta. El desarrollo histórico, dice Hegel, no es un ascenso armonioso, sino más bien "un cruel y repugnante esfuerzo contra uno mismo". El espíritu —"el demiurgo,

100 *Ibid.*, p. 216 [p. 312].

el creador de la realidad" de Hegel— vive en estado de lucha interior constante. Se realiza a sí mismo a través de la contradicción con, y la alienación de, él mismo. Los periodos de felicidad, por lo tanto, son páginas vacías de la historia, y el progreso es inseparable de la descomposición en campos enteros de la empresa humana. Tal es, por ejemplo, el destino del arte en el cual el espíritu contempla su propia esencia en forma inadecuada.

Pero sólo en la teoría del materialismo dialéctico, expresión ideológica de la revolución comunista del proletariado, adquiere carácter histórico este problema de la falta de uniformidad del progreso. Para Marx la "alienación" caracterizaba no al mundo sensorio-material en general sino sólo a una fase histórica específica: el mundo fetichista de la producción de mercancías. ("La venta es la práctica de la enajenación.") [101] Sólo en el marxismo, por lo tanto, se plantea y se resuelve científicamente el problema del destino histórico del arte.

La doctrina de la no uniformidad del desarrollo histórico aparece formulada por primera vez en *La ideología alemana* (1845-1846) de Marx y Engels. En la magnífica primera parte de este trabajo la historia es presentada como un proceso de formación y desarrollo de antagonismos, cuyos orígenes se remontan a tiempos prehistóricos, y cuya única solución es la revolución comunista de la clase trabajadora. "La etapa prehistórica de la sociedad humana" es una historia de di isión del trabajo, separación de ciudad y campo,

[101] Karl Marx, *On the Jewist Question'*, en T. B. Bottomore (ed.), Karl Marx: *Early Writings* cit., p. 39; en Gudatt y Easton, *op. cit.*, p. 248 [*Sobre la cuestión judía*, en Karl Marx/Friedrich Engels, *La Sagrada Familia* cit., p. 44].

etc. "La di isión del trabajo sólo se convierte en verdadera divi ión a partir del momento en que se separan el trabajo físico y el intelectual [...] Ya que con la *división del trabajo,* se da la posibilidad, más aún, la realidad de que las actividades espirituales y materiales, el disfrute y el trabajo, la producción y el consumo, se asignen a diferentes individuos."[102] Este fenómeno establece una contradicicón definida entre los tres elementos *(Momenten)* del proceso social: "fuerzas productivas", "relaciones sociales" y "conciencia". Éstas "pueden y deben entrar en contradicción entre sí", y la única solución de esas contradicciones es "que la división del trabajo sea abolida de nuevo".

La división del trabajo tiene, sin embargo, dos aspectos y dos formas históricas. De los numerosos autores y pensadores sociales del siglo XVIII, que describen los efectos pauperizantes de la división del trabajo, ninguno dudó jamás de que en sus primeras etapas esta división promovió, efectivamente, inclinaciones y talentos indi iduales, funcionando así en forma muy distinta de la mutiladora división del trabajo que hizo decir a Adam Ferguson acerca de los ingleses del siglo XVIII: " 'Constituimos naciones enteras de ilotas y no hay hombres libres entre nosotros'."[103] Cierto grado de especialización es un prerrequisito históric del desarrollo individual. Es verdad que el burgués contemporáneo sólo está interesado en la división del trabajo como medio "de producir más mercancías con la misma cantidad de trabajo, y por lo tanto para abaratar las mercancías y acelerar la acumulación del capital".[104] Pero en la antigüedad la división del trabajo significaba algo completamente diferente. "En antítesis radical

102 *The German Ideology* cit., p. 43 [pp. 32-33].
103 Citado en *Capital* cit., I, p. 354 [t. I/2, p. 431].
104 *Capital* cit., I, pp. 364-365 [t. I/2, p. 444].

con este énfasis en la *cantidad* y en el *valor de cambio*, los escritores de la Antigüedad clásica se atenían exclusivamente a la *calidad* y al *valor de uso*. A consecuencia de la separación entre los ramos de la producción social, se producen mejor las mercancías, los diversos impulsos y talentos de los hombres escogen los campos de acción que les convienen, y sin limitación es imposible hacer algo importante en ningún campo. Producto y productor, por tanto, mejoran gracias a la división del trabajo." [105] En apoyo de este argumento, Marx cita a muchas autoridades de la Antigüedad, empezando por el autor de la *Odisea:* "Pues cada hombre se regocija en trabajos diferentes." [106] Bajo la antigua forma de la división del trabajo, lo cualitativo y lo cuantitativo eran mensurables relativamente: las actividades y capacidades humanas no estaban todavía subordinadas al principio abstracto-cuantitativo de la acumulación de capital. Sólo esto ayuda a explicar el alto grado de desarrollo alcanzado por el arte antiguo. Pero esto no es todo.

En la antigua sociedad, la personalidad ya había empezado a emanciparse de los vínculos comunales, pero no es éste todavía el indi iduo de la economía de la mercancía en su madurez. El "colectivismo" y la personalidad todavía no se habían separado hasta el punto en que se observa en la sociedad burguesa, donde las diversas formas de relaciones sociales son, por lo que hace al individuo, "un simple medio para lograr sus fines privados, como una necesidad exterior". [107] Por otra parte, el efecto despersonalizador del meca-

[105] *Ibid.*, p. 365 [t. I/2, p. 444].
[106] Citado en *Capital* cit., I, p. 365, n. 2 [t. I/2, p. 445, n. 78].
[107] *A Contribution to the Critique of Political Economy* cit., p. 188 [p. 283].

nismo de la sociedad capitalista todavía no se había desarrollado lo suficiente "para transformar al hombre en un sombrero". Es verdad que la sociedad griega dependía de la esclavitud. Pero ¿podría un ciudadano libre de la antigua república comprender cómo "el *medio* más poderoso *para reducir el tiempo de trabajo* se trastrueque en el medio más infalible de transformar *todo el tiempo vital* del obrero, y de su familia en *tiempo de trabajo disponible* para la valorización del capital",[108] mientras que el trabajador mismo se convierte en un rayo de la rueda? Los paganos "no entendían nada de economía política ni de cristianismo. No comprendían, entre otras cosas, que la máquina es el medio más seguro para prolongar la jornada laboral. Disculpaban, acaso, la esclavitud de unos como medio para alcanzar el pleno desarrollo de otros. Pero carecían del órgano específicamente cristiano que les permitiera predicar la esclavitud de las masas para hacer que unos cuantos advenedizos toscos o semicultos 'eminent spinners'[prominentes hilanderos], "extensive sausage makers" [fabricantes de embutidos al por mayor] e 'influential shoe black dealers' [influyentes comerciantes en betún de calzado]." [109]

Estas reflexiones acerca del mundo antiguo muestran que las analogías históricas que impregnaban a los trabajadores de 1841-1842 subsistían en el Marx maduro. La Antigüedad y el "mundo cristiano" (o el mundo de las "naciones contemporáneas") representaban una antítesis que Marx heredó de la filosofía y la estética clásicas, y nunca renunció a esa herencia. La actitud de Marx hacia los griegos —esos "niños normales" de la humanidad— explica también su opinión del arte antiguo que, en contraste con el arte moderno, con-

[108] *Capital* cit., I, p. 408 [t. I/2, p. 497].
[109] *Ibid.*, pp. 408-409 [p. 498].

sideraba "una norma y un modelo inalcanzables".[110] Esto explica también la admiración personal de Marx por titanes de la poesía antigua como Esquilo.

El secreto del arte griego estaba en su modo de intercambio no desarrollado, forma simple e incluso ingenua. La organización productiva de la sociedad antigua era incomparablemente más simple y más clara que el reino "suprasensorial" de nuestro mercado de objetos. El florecimi nto de la cultura antigua se basaba en las relaci inmediatas entre el amo y el esclavo. Marx llamó al estado antiguo y la esclavitud antigua "antagonismos *clásicos* manifiestos", contrapuestos a los "antagonismos *cristianos* disimulados" del mundo de los negocios contemporáneo.[111]

Para expresarlo con más exactitud, la base económica de la cultura antigua en su punto más alto consistía en una agricultura campesina en pequeña escala y oficios independientes. "La economía campesina en pequeña escala y la empresa artesanal independiente, que en parte forma la base del modo de producción feudal y en parte aparecen tras la disolución de éste *a la vera* de la industria capitalista, constituyen a la vez la base económica de la comunidad clásica en sus mejores tiempos, cuando la propiedad comunal, originada en Oriente, se había disuelto ya y la esclavitud aún no se había apoderado realmente de la producción." [112] Este modo de producción "sólo florece, sólo libera toda su energía, sólo conquista la forma clásica adecuada, allí donde el trabajador *es propietario privado libre de sus*

110 *A Contribution to the Critique of Political Economy* cit., p. 217 [p. 312].

111 Karl Marx, *Critical Notes on "The King of Prussia and Social Reform"*, (1844), en Easton y Guddat (eds.), *op. cit.*, p. 349.

112 *Capital* cit., I, p. 344, n. 3 [t. I/2, pp. 406-407, n. 24].

condiciones de trabajo, manejadas por él mismo: el campesino, de la tierra que cultiva; el artesano, del instrumento que manipula como un virtuoso".[113] Sin embargo, en primer lugar la pequeña propiedad libre casi siempre va de la mano con la esclavitud o la servidumbre. En segundo lugar, este modo de producción "sólo es compatible con límites estrechos, espontáneos, naturales, de la producción y de la sociedad. Querer eternizarlo significaría, como dice con razón Pecqueur, 'decretar la mediocridad general' ".[114] El modo clásico de producción en pequeña escala, en la medida en que tendía a impedir el desarrollo de las fuerzas productivas, no podía dejar de ceder a la concentración de la propiedad y la socialización del trabajo, aun cuando el cambio tuviera que llevarse a cabo "avanzando sobre cadáveres". La declinación de la sociedad antigua, junto con su arte, fue un fenómeno necesario y progresivo. "En tal caso, por penoso que sea para nuestros sentimientos personales el espectáculo de un viejo mundo que se derrumba —dice Marx— desde el punto de vista de la historia, tenemos el pleno derecho a exclamar con Goethe:

> Sollte diese Qual uns quälen
> Da sie unsere Lust vermehrt,
> Hat nicht myriaden Seelen
> Timurs Herrschaft aufgezhrt?" [115]

Un proceso mucho más prolongado, violento y difícil separa la producción independiente en pequeña es-

[113] *Ibid.*, p. 761 [t. I/3, p. 951].
[114] *Ibid.*, p. 762 [t. I/3, p. 952].
[115] Karl Marx, *The British Rule in India*, en Marx/Engels, *On Britain*, Moscú, 1962, p. 398 [*Futuros resultados de la dominación británica en la India*, en Karl Marx/Friedrich Engels, *Sobre el colonialismo*, México,

cala de la producción colectiva de la sociedad socialista. La proporcionalidad relativa de la economía simple de la producción no desarrollada cede a las desproporciones y antagonismos gigantes del capitalismo creciente. La concentración de la propiedad en las manos de los pocos y la "terrible y dolorosa expropi ión de las masas" constituyen el preludio de la historia del capital, "bajo el impulso de las pasiones más infames, sucias y mezquinamente odiosas".[116] En consecuencia, todas las relaciones patriarcales y todos los lazos familiares y comunales se desintegran, y en su lugar aparece un vínculo fuerte: el del "despiadado 'pago al contado' ".

En *La ideología alemana,* Marx y Engels consideran destructivas a las fuerzas productivas de la sociedad capitalista, en lo que se refiere a las masas. La maquinaria y el dinero, en la sociedad capitalista, son ejemplo de tales fuerzas *destructivas.* "Pero dinero mismo es una mercancía, una cosa exterior, posible de convertirse en propiedad privada de cualquiera. El poder social se convierte así en poder privado perteneciente a un particular. De ahí que la sociedad antigua lo denuncie como la *moneda fraccionaria* de su orden económico y moral." [117]

. . .] *Of evils current upon earth,*
The worst is money. Money'tis that sacks

Cuadernos de Pasado y Presente núm. 37, 1973, p. 83].

¿Quién lamenta los estragos
Si los frutos son placeres?
¿No aplastó a miles de seres
Tamerlan con su reinado?

[116] *Capital* cit., I, p. 762 [t. I/3, p. 952].
[117] *Ibid.*, p. 132 [t. I/1, p. 161].

Cities, and drives men forth from hearth and home:
Warps and seduces native innocence,
And breeds a habit of dishonesty.[118]

En el dinero, "el nivelador radical", todas las diferencias cualitativas se extinguen. Calidad, forma, individualidad, todo se subordina a una fuerza cuantitativa impersonal. Shakespeare sabía mejor que nuestros teóricos burgueses que el dinero, como forma más general de la propiedad, tiene muy poco en común con la personalidad, que ambos son completamente contradictorios:

Gold! Yellow, glittering, precious gold!...
Thus much of this will make black, white; foul, fair;
Wrong, right; base, noble; old, young; coward, valiant.
...What this, you gods? Why this
Will lug your priests and servants from your sides,
Pluck stout men's pillows from below their heads.
This yellow slave
Will knit and break religions; bless the acc rs'd;
Make the hoar leprosy ador'd; place thieves,
And give them title, knee, and approbatio ,
With senators on the bench; this is it,
That makes the wappen'd widow wed again.

[118] *Ibid.*, p. 132, n. 3 [t. I/1, pp. 161-162, n. 92].

No ha habido entre los hombres invención
más funesta que la del dinero: ella devasta
las ciudades, ella saca a los hombres de su casa,
ella los industria y pervierte sus buenos sentimientos,
disponiéndolos para todo hecho punible;
ella enseñó a los hombres a valerse de todos los medios
y a ingeniarse para cometer toda clase de impiedad.

. . .Come damned earth,
Thou common whore of mankind.[119]

"La concepción que se tiene de la naturaleza bajo el imperio de la propiedad y el dinero es el desprecio real, la degradación práctica de la naturaleza [. . .] el desprecio de la teoría, del arte, de la historia del hombre [. . .] es el punto de vista *consciente real*, la virtud del hombre de dinero." [120]

Esta peculiaridad de la sociedad burguesa —el desprecio por la apreciación estética— tiene sus raíces en la naturaleza misma del mundo mercantil. "Niveladora y cínica desde la cuna, está siempre pronta para cambiar no sólo el alma sino también el cuerpo, por cualquier otra mercancía, aunque ésta sea más repulsiva que Maritornes." [121] La indiferencia moral y es-

[119] William Shakespeare, *Timón de Atenas*, citado en *ibid.*, p. 132, n. 2 [t. I/1, p. 161, n. 91].
¿Oro? ¿oro cobrizo, brillante, precioso? . .
En profusión habrá de tornar blanco al negro; hermoso al feo;
lo falso verdadero; noble al ruin; mozo al viejo, y al cobarde valeroso.
¡Oh dioses! ¿Por qué, qué es esto?
Porque él apartará de vuestro lado sacerdotes y servidores;
retirará la almohada de debajo de la cabeza de los hombres más robustos
este amarillo esclavo
va unir religiones y escindirlas, enaltecer a los malditos
hacer que se adore a la lepra blanquecina; sentar a los ladrones
en los escaños del senado
y otorgarles títulos, genuflexiones y beneplácitos; él es
el que procura nuevas nupcias a la viuda achacosa. . .
Vamos, tú, cieno maldito,
puta común del género humano.

[120] *On the Jewish Question'* cit., p. 37 [p. 42].

[121] *Capital* cit., I, p. 85 [t. I/1, p. 104].

tética de la mercancía como valor de cambio fue expresada en el dicho del viejo Barbón, citado por Marx en *El capital:* "Una clase de mercancía es tan buena como otra, si su valor de cambio es igual. No existe diferencia o distinción entre cosas de igual valor de cambio." [122] "El valor de cambio de un palacio puede expresarse en un número determinado de potes de betún. A la inversa, los fabricantes londinenses de betún han expresado en palacios el valor de cambio de sus potes multiplicados." [123] Contemplada desde el punto de vista de las relaciones objetivas de la sociedad capitalista, la máxima obra de arte es igual a determinada cantidad de estiércol.

La calidad niveladora del modo de producción capitalista, con su indiferencia por las características individuales de los hombres y las cosas, contrasta marcadamente con las relaciones sociales existentes en épocas pasadas de arte floreciente. La explotación del hombre por el hombre era originalmente una relación de dependencia personal. El derecho a exigir el trabajo de otros era i separable de la apariencia y las características exteriores del poseedor de ese derecho. Hasta su actitud, su forma de hablar, su ropa y sus preciosas pertenencias, eran atributos de poder. Por eso la comitiva de Lorenzo de Medici, o un banquete en la casa de un príncipe griego, podía ser tema apropiado para un artista o un poeta. Pero la economía de la sociedad capitalista no se puede describir en verso como Hesíodo describió la economía de la sociedad antigua. La dependencia personal ha sido remplazada

122 *Ibid.*, p. 37 [p. 46].

123 *A Contribution to the Critique of Political Economy* cit., p. 28 [p. 10].

por una dependencia abstracta, aunque no menos real y cruel. "En la sociedad burguesa el capital es independiente y tiene personalidad, mientras que el individuo que trabaja carece de independencia y está despersonalizado."[124] Sin embargo, en cierto sentido también el capitalista es impersonal, puesto que es una mera "personificación" del capital.

[124] *Manifesto of the Communist Party* cit., p 48 [p. 124].

CAPITULO 13

Mientras que la sociedad antigua estaba interesada en la calidad específica de un objeto, su valor de uso, en el mundo capitalista predomina la cantidad, el valor de cambio. Las diferencias cualitativas se reducen a simples relaciones cuantitativas. La "degradación de la naturaleza", a que se refería Marx al trabajar en su tesis doctoral, la explicó racionalmente. Pero, mucho más de lo que aparecía meramente insinuado en los primeros escritos de Marx, fue desarrollado y traducido a la terminología materialista en sus obras sobre economía.

Mientras trabajaba en la *Contribución a la crítica de la economía política*, Marx volvió nuevamente a los problemas del arte, cuando Charles Dana le pidió que escribiera un artículo sobre estética para la *New American Encyclopaedia*. La propuesta le pareció ridícula a Marx porque Dana se proponía dedicar sólo una página al tema, pero, sin embargo, los largos extractos de diversos artículos de enciclopedias francesas y alemanas sobre estética indican que tomó en serio la sugerencia. El mismo cuaderno (1857-1858) que contiene pasajes del *Konversations-Lexicon* de Meyer, contiene también una detallada sinopsis de la famosa *Aesthetik* de Friedrich Theodor Vischer.

Muchos de los extractos de Vischer se refieren al problema de la interrelación entre la naturaleza de las cosas y su significación estética. Esta última no es en modo alguno una cualidad inherente de las cosas. En sustancia, no hay un vestigio de lo que se llama belle-

za. "Lo bello sólo existe para la conciencia", parafraseó Marx. "La belleza es necesaria para que el espectador pueda confundirse con ella." Por lo tanto, la belleza es una propiedad del hombre, aun cuando parece ser una propiedad de las cosas, de "lo bello en la naturaleza". Esto no significa, sin embargo, que lo "estético" sea puramente subjetivo. Conociendo el papel que desempeña la actividad productiva subjetiva-objetiva del hombre en la opinión económica y filosófica de Marx, es fácil comprender la significación del siguiente pasaje de Schiller, citado por Vischer: "La belleza es, al mismo tiempo, un objeto y un estado subjetivo. Es a la vez forma, cuando la juzgamos, y también vida, cuando la sentimos. Es a la vez nuestro estado y nuestra creación."

Al igual que los extractos del periodo de Bonn, estos pasajes de Vischer revelan una clara tendencia a criticar el naturalismo burdo en la medida en que confunde lo humano con lo material y viceversa. Esta actitud de Marx ante los valores estéticos está evidentemente relacionada con su descubrimiento del fetichismo de la mercancía, así como con su solución del problema de lo subjetivo y lo objetivo en la vida económica. Igual que en sus estudios preparatorios al tratado sobre el arte cristiano, aquí estaba interesado no tanto en la interpretación de Vischer de la "estética" como en su contrario. Pero mientras que en 1841-1842 su crítica del fetichismo como enemigo del arte constituía una negación democrática del "antiguo orden", cuando trabajaba en *El capital* Marx estaba interesado en categorías y formas que confirman con lo estético debido a su analogía con las contradictorias vicisitudes de las categorías de la economía capitalista. La conexión entre los intereses estéticos y los intereses económicos de Marx es evidente en los pasajes en que habla de lo "sublime";

señala las cosas que indican su c rácter cuantitativo (también en lo sublime, "lo cualitativo se vuelve cuantitativo"): la tendencia al movimiento continuo, la búsqueda de lo grandioso, la trascendencia de todas fronteras y toda "medida".

El interés de Marx por lo "sublime" no era en modo alguno accidental. Ya en sus estudios preparatorios para su tesis doctoral había hablado de la "dialéctica de la medida", seguida por el reino de la "desmesura", contradicción y "discordia". El concepto de lo desmesurado recibió una interpretación más concreta en sus *Manuscritos económico-filosóficos* (1844). "La necesidad del dinero —escribía Marx— es por tanto, la verdadera necesidad producida por la economía política. La *cantidad* de dinero se convierte cada vez más en su única cualidad poderosa y así como reduce toda esencia a su abstracción, se reduce en su propio movimiento como esencia *cuantitativa*. Su verdadera medida es la *falta de medida,* lo *desmesurado.*"[125] En la *Miseria de la filosofía* y en *El capital* se da una forma más desarrollada y científica a la "dialéctica de la medida". La armonía relativa de una economía de mercancí simple, el nacimiento del capitalismo, es "medida"; mientras que el capitalismo con sus desproporciones y contradicciones entre los antiguos métodos de apropi ción y las formas más altas de producción, es la vi lación de la "medida". La sociedad capitalista está dominada por "lo desmesurado como medida", según lo expresó Hegel.

Desmesurada es la tendencia a acumular capital; tal es la "crematística" moderna, que se contrapone a la "economía" antigua [Aristóteles]. Desmesurado y d-

[125] *Economic and Philosophical Manuscripts'* cit., p. 168 [p. 91].

proporcionado es el progreso capitalista en su esencia misma: "La producción por la producción misma." La naturaleza contradictoria del desarrollo de sus fuerzas productivas es claramente enemiga de algunos campos de actividad espiritual, el arte por ejemplo. Marx habla de esto en su *Teoría de la plusvalía* con una claridad que excluye toda posibilidad de interpretación errónea. La producción espiritual, escribía Marx, exige un tipo de trabajo distinto del que se utiliza en la producción material. La investigación de la relación entre determinadas variedades de producción y sus interrelaciones "puede llegar más allá de las meras frases vacías sólo cuando se considera la producción material *sub sua propia specie"*. "La forma de producción intelectual correspondiente al capitalismo, difiere de la forma correspondiente al modo medieval de producción [...] Cuando Storch contempla la producción material desde un punto de vista que no es el histórico, cuando la contempla como producción de bienes materiales en general, antes que como una forma de esa producción históicamente desarrollada, determinada y específica, se está quitando de debajo de los pies el único suelo que permite comprender los componentes ideológicos de las clases dominantes y de la producción espiritual libre [¿o 'sutil'?] de esa formación social determinada. No puede elevarse por encima de lugares comunes sin mérito alguno, y esas relaciones no son de ninguna manera tan simples como lo imagina. Por ejemplo, la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de *la producción espiritual, como el arte y la poesía.* [Cursivas mías; ML]. A menos que se entienda esto, se corre el riesgo de caer bajo la ilusión, tan bellamente ridiculizada por Lessing, del francés del siglo XVIII: en la medida en que hasta ahora hemos superado a los antiguos en la mecánica, etc., ¿por qué no crear también un

poema épico? ¡Y así es como Voltaire escribe su *Henriade*, ¡para no ser menos que el autor de la *Ilíada*!"[126]

Marx hizo objeto de una severa crítica todas las "analogías y comparaciones generales y superficiales entre la producción intelectual y la producción material"; ridiculizó todos los intentos de representar a los artistas, los hombres de letras y los economistas como "trabajadores productivos en el sentido de Smith", porque supuestamente producen "no simplemente productos *sui generis* sino productos de trabajo material y, por lo tanto, directamente, riqueza". Todas esas tentativas muestran que "hasta las formas más elevadas de producción espiritual son reconocidas y perdonadas por la burguesía sólo en razón de que ellos [los artistas, hombres de letras, etc.] son representados y falsamente etiquetados como productores directos de riqueza material".[127]

En este último pasaje Marx expresa con la mayor claridad su opinión acerca de la posición del arte en la sociedad capitalista. Pero ¿a qué conclusión llega? ¿Busca restablecer las relaciones sociales de la antigüedad, al estilo de los ideales democráticos de los jacobinos? ¿Llama a un retorno a la perdida armonía de edades pasadas, como los escritores románticos, como Proudhon? Muy al contrario, la mayor significación de la teoría marxista reside precisamente en que va más allá de la contradicción entre la defensa del progreso capitalista y el romanticismo. Marx comprendió que las fuerzas *destructivas* del capitalismo son al mismo tiempo grandes fuerzas *productivas*. Desde el pri cipio mismo de su desarrollo los elementos progresistas del ca-

[126] Karl Marx, *Theories of Surplus Value*, I, Londres, 1969, p. 285 [*Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, Rosario (Arg.), Americaviva, s./f., t. I, p. 202].
[127] *Ibid.*, pp. 286-287 [p. 203].

pitalismo fuero considerados "*Le mauvais côté* [el lado malo] de la sociedad" (*Miseria de la filosofía*). Pero el interés privado, que al principio es "un crimen individual" contra la sociedad, resulta ser una fuente de nuevos vínculos sociales incomparablemente más altos. Las formas sociales de producción se desarrollan a través de la contradicción, a través de su propio opuesto: la atomización y la separación. La pobreza, "herodiano asesino de los inocentes", la extinción de pueblos enteros y mucho más, ése es el precio que la humanidad tiene que pagar por las colosales realizaciones del capitalismo: la socialización del trabajo y la concentración de la producción.

"El periodo burgués de la historia está llamado a crear las bases materiales de un nuevo mundo: a desarrollar, por un lado, el intercambio universal basado en la dependencia mutua del género humano, y los medios para realizar ese intercambio; y por el otro, a desarrollar las fuerzas productivas del hombre y transformar la producción material en un domi io científico sobre las fuerzas de la naturaleza. La industria y el comercio burgueses van creando esas condiciones materiales de un nuevo mundo, del mismo modo que las revoluciones geológicas crearon la superficie de la tierra. Y sólo cuando una gran revolución social se apropie de las conquistas de la revolución burguesa, el mercado mundial y las modernas fuerzas productivas, sometiéndolos al control común de los pueblos más avanzados, sólo entonces habrá dejado el progreso humano de parecerse a ese horrible ídolo pagano que sólo quería beber el néctar en el cráneo del sacrificado." [128]

Así, lo positivo y lo negativo, el progreso y la re-

[128] *The Future Results of British Rule in India* cit., pp. 405-406 [pp. 83-84].

gresión, están estrechamente interrelacionados en el crecimiento histórico de la humanidad.

Esta concepción dialéctica general de la historia naturalmente determinaba la visión de Marx del desarrollo del arte. La decadencia de la creación artística es inseparable del progreso de la civilización burguesa. Por otra parte, los grandes logros artísticos de épocas pasadas se debían a la inmadurez de las contradicciones sociales. Compárese, por ejemplo, la artesanía medieval con la industria moderna. "De aquí que todavía encontremos entre los artesanos medievales —escribía Marx— cierto interés por su trabajo especial y por su destreza para ejercerlo, destreza que puede, incluso, llegar hasta un sentido artístico más o menos limitado. Pero a esto se debe también el que los artesanos medievales viviesen totalmente consagrados a su trabajo, mantuviesen una resignada actitud de servidumbre respecto a él y se viesen enteramente absorbidos por sus ocupaciones, mucho más que el obrero moderno, a quien su trabajo le es indiferente." [129] El jornalero pagado del régimen capitalista puede no tener interés en su trabajo ni ninguna relación estética con el producto de su trabajo. Esto constituye un fenómeno de progreso en el sentido profundo y exacto del término.

"Fijémonos incluso en lo que constituye el meollo de lo que el salario tiene de reprobable, que es el convertir la actividad del hombre en mercancía, el hacer del hombre algo totalmente venal [. . .] Ello echa por tierra todo lo patriarcal, haciendo que el chalaneo, la compraventa, prevalezc como la única relación, que la relación dinero sea la única relación que media entre patrono y obrero [. . .] Del mismo modo, vemos que todos los que se llaman trabajos superiores, el trabajo

[129] *The German Ideology* cit., p. 67 [pp. 58-59]

intelectual, el trabajo artístico, etc., se han convertido en artículos comerciales, perdiendo con ello su vieja aureola. Representa un gran progreso el que toda la actuación de sacerdotes, médicos, juristas, etcétera, es decir, la religión, la jurisprudencia, etc., se determinen ahora, pura y exclusivamente, por su valor comercial." [130]

Así, el propio "desprecio por el arte" tan intrínsecamente característico de la sociedad burguesa, se convierte en poderoso factor revolucionario. Aun cuando la burguesía destruye todas las "relaciones patriarcales, idílicas"; aun cuando lo prostituye todo, habiendo resuelto el mérito personal en mero valor de cambi ; aun cuando "ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto",[131] incluyendo el trabajo del poeta —sin embargo, y por esta misma razón, el "nihilismo" del modo burgués de producción es, al mismo tiempo, su mayor mérito históri . "Todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas." [132] Es necesario y progresista destrozar ilusiones y desgarrar despiadadamente los "vínculos mixtos" que unen al hombre con las antiguas formas sociales. Esa es una condición necesaria para el establecimiento de una cultura humana verdaderamente universal. Ya en la sociedad capitalista, "en lugar del antiguo aislamiento y la autarquía de las regiones y naciones, se establece un intercambio univer-

130 Karl Marx, *Arbeitslohn, MEGA*, I, 6, pp. 471-472 [*El salario*, en Karl Marx/Friedrich Engels, *Escritos económicos varios* cit., pp. 181-182].

131 *Manifesto of the Communist Party* cit., p. 36 [p. 113].

132 *Ibid.*, p. 37 [p. 114].

sal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal".[188]

Por lo tanto, por paradójico que parezca, *la declinación del arte en la sociedad capitalista es un progres aun desde el punto de vista del arte mismo*

La doctrina de Marx del desarrollo desproporcionado de la cultura artística, en relación con la sociedad en su conjunto, está estrechamente vinculada con su teoría de la revolución social. La disparidad entre el progreso artístico y el progreso social general no es en modo alguno la única contradicción de la civilización burguesa: subyace a ella una contradicción más amplia y más profunda: la contradicción entre el beneficio privado, conservado desde los días de la producción en pequeña escala, y la producción social, generada por el capitalismo. El arte floreciente del pasado se debía a la relativa "proporcionalidad" del modo clásico de producción. Los antagonismos de la sociedad burguesa, al surgir naturalmente de esa proporcionalidad, dieron como resultado la degradación del arte como forma especial de cultura. Pero la revolución comunista de la clase trabajadora echa las bases necesarias para un nuevo renacimiento de las artes sobre una base mucho más amplia y a la vez más elevada. La concepción de Marx de esta dialéctica histórica está expresada en el notable discurso pronunciado en ocasión del aniversario del *People's Paper* (14 de abril de 1856):

[188] *Ibid.*, p. 38 [p. 114].

"Nos hallamos en presencia de un gran hecho característico del siglo XIX, que ningún partido se atreverá a negar. Por un lado, han despertado a la vida unas fuerzas industriales y científicas de cuya existencia no hubiese podido sospechar siquiera ninguna de las épocas históricas precedentes. Por otro lado, existen unos síntomas de decadencia que superan en mucho a los horrores que registra la historia de los últimos tiempos del imperio romano. Hoy día, todo parece llevar en su seno su propia contradicción. Vemos que las máquinas, dotadas de la propiedad maravillosa de acortar y hacer más fructífero el trabajo humano, provocan el hambre y el agotamiento del trabajador. Las fuentes de riquezas recién descubiertas se convierten, por arte de un extraño maleficio, en fuentes de privaciones. Los triunfos del arte parecen adquiridos al precio de cualidades morales. El dominio del hombre sobre la naturaleza es cada vez mayor; pero, al mismo tiempo, el hombre se convierte en esclavo de otros hombres o de su propia infamia. Hasta la pura luz de la ciencia parece no poder brillar más que sobre el fondo tenebroso de la ignorancia. Todos nuestros inventos y progresos parecen dotar de vida intelectual a las fuerzas materiales, mientras que reducen la vida humana al nivel de una fuerza material bruta. Este antagonismo entre la industria moderna y la ciencia, por un lado, y la miseria y la decadencia, por otr ; este antagonismo entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales de nuestra época es un hecho palpable, abrumador e incontrovertible. Unos partidos pueden lamentar este hecho; otros pueden querer deshacerse de los progresos modernos de la técnica con tal de verse libres de los conflictos actuales; otros más pueden imaginar que este notable progreso industrial debe complementarse con una regresión polític igualmente notable. Por lo que a nosotros se refiere, n

nos engañamos respecto a la naturaleza de ese espíritu maligno que se manifiesta constantemente en todas las contradicciones que acabamos de señalar. Sabemos que para hacer trabajar bien a las nuevas fuerzas de la sociedad se necesita únicamente que éstas pasen a manos de hombres nuevos, y que tales hombres nuevos son los obreros."[134]

El contraste entre la situación real del arte bajo el capitalismo, y las enormes posibilidades abiertas al arte por el desarrollo de las capacidades productivas de la sociedad, es meramente una i stancia de las contradicciones sociales generales de "el periodo burgués de la historia". El futuro del arte y de la literatura está estrechamente vinculado a la solución de esas contradicciones, solución que, desde luego, no puede esperarse que caiga del cielo. La concepción materialista de la historia del arte no tiene nada en común con la doctrina de la inevitable muerte de la creación artística. Todas las aparentemente "fatales contradicciones" las puede resolver el hombre mismo a través de una construcción revolucionaria y crítica del mundo. Pero esto requiere "hombres nuevos", según Marx "los trabajadores". Sólo la lucha puede demostrar si la humanidad superará la contradicción entre su desarrollo artístico y su desarrollo económico. Y esta lucha es, en el presente, apenas un aspecto de la lucha de clases del proletariado, un apecto de la guerra entre dos sistemas: el capitalista y el socialista. El problema de la futura historia del arte no es ninguna cuestión abstracta: es un

134 Karl Marx, *Speech on the Anniversary of the "People's Paper'"*, en Marx/Engels, *On Britain* cit., pp. 466-467 [*Discurso pronunciado en la fiesta del aniversario del "People's Paper'"*, en *Obras escogidas* cit., t. I, pp. 513-514].

problema impregnado por la visión del mundo socialista del proletariado.

Así como Goethe comparaba la historia de la humanidad con una fuga en que las voces de las varias naciones se suceden, Marx podría haber descrito las "voces" de las diversas clases sociales como representantes de modos de producción históricamente definidos. "La historia de todas las sociedades que han existido hasta ahora, es la historia de luchas de clase." Esta afirmación del *Manifiesto del partido comunista,* los fundadores del marxismo supieron aplicarla con notable visión histórica, y al mismo tiempo sin esquematismo alguno, a la historia de la cultura espiritual. Ya conocemos la actitud de Marx hacia el arte antiguo, desarrollado sobre la base de una democracia de propietarios de esclavos. Como la terrible situación del trabajador asalariado en la sociedad burguesa es el peor tipo de esclavitud —según lo había demostrado Nicolás Linguet, escritor del siglo XVIII a quien Marx consideraba un genio—, Marx y Engels, irreconciliables enemigos de cualquier defensa del capitalismo, estaban siempre dispuestos a manifestar su respeto por la cultura antigua y su desaprobación por la crítica sentimental de la esclavitud, que implica aprobación del llamado trabajo "libre" de la fábrica capitalista. Por lo tanto, es evidente por qué Engels escribi': "Fue la esclavitud lo que primero permitió la división del trabajo entre la agricultura e industria en escala considerable, y junto con esto, la flor del mundo antiguo, el helenismo. Sin esclavitud, no hay estado griego, no hay arte y ciencia griegas; sin esclavitud, no hay imperio romano. Pero sin el helenismo y el imperio romano como base, tampoco hay Europa moderna. Nunca debemos olvidar que todo nuestro desarrollo económico, político e intelectual presupone un estado de cosas en el cual la escla-

vitud era tan necesaria como universalmente reconocida. En este sentido tenemos derecho a decir: in la esclavitud de la antigüedad no habría socialismo moderno." [135]

En la sociedad de clases el arte y la cultura adquieren i itablemente un carácter de clase. Sin embargo, las distintas clases dominantes no han desempeñado papeles paralelos ni en el desarrollo general de la cultura ni en sus aspectos separados. "Mientras que la declinación de clases anteriores —como los caballeros, por ejemplo— podía proporcionar material para magníficas obras de arte trágicas, la pequeña burguesía no da naturalmente nada más que débiles manifestaciones de mali ia fanática, nada más que colecciones de dichos y máximas Sancho Pancianas." [136] La ideología de la clase dominante siempre ha sido la ideología predominante; pero, como lo señalaron repetidas veces Marx y Engels, cada ideología dominante tiene su matiz específico, del cual derivan casi automáticamente tal o cual intensidad y dirección del desarrollo cultural. He aquí un ejemplo característico: "No hay duda de que el duelo en sí es irracional y reliquia de una etapa pasada de la civilización. Al mismo tiempo, como resultado de la unilateralidad de la sociedad *burguesa,* ciertas formas feudales individualistas afirman sus derechos en oposición a ella. La prueba más notable de esto se halla en el derecho civil de provocar a duelo en los Estados Unidos de América." [137]

[135] Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Moscú, 1969, segunda parte, cap. 4, p. 216 [*Anti-Dühring*, México, Grijalbo, 1969, p. 232].

[136] Marx y Engels, revista de G. F. Daumer, *Die Religion des neuen Weltalters*, en *Aus dem Literarischen Nachlass* cit., III, p. 404.

[137] Carta de Marx a Lassalle, en *Selected Correspon-*

Sin embargo, Marx insistió incansablemente en el papel revolucionario de la burguesía, en un terreno completamente diferente, desde luego. Los representantes de la propiedad feudal de la tierra, escribió en uno de sus cuadernos de 1844, describían a su adversario, el burgués, como un "patán tímido, prostituido, entrometido, engañoso, codicioso, venal, despiadado, desalmado, sedicioso, antisocial, usurero, despilfarrador, servil, halagador, oportunista, estafador, prosaico, competitivo y, por lo tanto, pauperizador [...]" [138] Por otra parte, el burgués marca el "milagro de la industria" realizado en la nueva época capitalista. "Caracteriza a su adversario como un *imbécil ignorante* que prefiere la cruda fuerza amoral y la servidumbre al capital moral y el comercio libre." Elimina "sus recuerdos, su poesía, sus fantasías" por medio de "la sarcástica enumeración de toda la bajeza, la crueldad, la arrogancia, la prostitución, la infamia, la anarquía y la rebelión incubadas en los castillos románticos".[139]

"La burguesía ha revelado que la brutal manifestación de fuerza en la Edad Media, tan admirada por la reacción, tenía su complemento natural en la más relajada holgazanería. Ha sido ella la primera en demostrar lo que puede realizar la actividad humana; ha creado maravillas muy distintas a las pirámides de Egipto, a los acueductos romanos y a las catedrales góticas, y ha realizado campañas muy distintas a las migraciones de los pueblos y a las Cruzadas." [140] Esta alta evalua-

dence, editada por Dona Torr, Londres, 1934, p. 111 [*Correspondencia* cit., p. 98].

[138] *Economic and Philosophical Manuscripts'* cit., p. 141 [p. 75].

[139] *Ibid.*, p. 142 [p. 76].

[140] *Manifesto of the Communist Party* cit., p. 37 [pp. 113-114].

ción del papel de la burguesía de ningún modo contradice el desprecio de Marx por la comercialización y la prostitución del arte de los burgueses.

Más bien *la incoherencia reside en el mismo dominio de clase de la burguesía*: la sociedad burguesa crea una enorme riqueza material y poderosos medios de desarrollo cultural sólo para demostrar en la forma más evidente su incapacidad de utilizar esos medios, las limitaciones del desarrollo cultural en una sociedad basada en la explotación del hombre por el hombre.

Bajo el dominio de la burguesía alcanza su culminación una contradicción históricamente condicionada (y por lo tanto transitoria) entre el desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad y sus realizaciones artísticas, entre la tecnología y el arte, entre la ciencia y la poesía, entre enormes posibilidades culturales y una vida espiritual sumamente pobre. Al asumir el papel de sepultador de la burguesía, el proletariado, con cada paso de la lucha de clases, aproxima la abolición de las contradicciones derivadas de toda la historia pasada. Al despojar a las clases propietarias de todas sus ventajas políticas y económicas, la clase trabajadora suprime la división de la sociedad entre opresores y oprimidos y echa los cimientos para la destrucción del antagonismo entre campo y ciudad, y entre trabajo físico y trabajo intelectual.

En el proceso de creación de una nueva sociedad, el proletariado resuelve también las contradicciones del desarrollo cultural de la humanidad. Aquí su tarea histórica es la misma que en la esfera de la producción material. Por medio de la lucha de clase indica el camino hacia una cultura sin clases; por medio del desarrollo de un arte inspirado por la amplia y profunda visión del mundo del proletariado, lleva a la abolición de la disparidad entre desarrollo social y desarrollo

artístico, y por lo tanto a un crecimiento sin precedentes del arte sobre una amplia base de masas. Éste es el significado último de todos los comentarios de Marx sobre la literatura y el arte; éste es su legado histórico.

Las tentativas de interpretar las observaciones de Marx acerca del desarrollo desigual del arte como observaciones accidentales, o como opiniones "personales", ignoran la propia esencia revolucionaria del marxismo. Tanto valdría descartar su evaluación de la familia burguesa, la moralidad burguesa, la democracia burguesa, etc. Sin embargo, así proceden los teóricos burgueses que establecen distinciones entre el aspecto "científico" del marxismo y su "evaluación subjetiva" de la realidad.

La dialéctica materialista revolucionaria de Marx y Lenin se basa no sólo en la doctrina de la unidad de todos los aspectos de la vida social sino también en el reconocimiento de su relación y desarrollo contradictorios. Marx amaba el arte de naciones antiguas como Grecia, pero se oponía al seudoclasisismo. En realidad predicaba la transición de la democracia revolucionaria al comunismo sobre la base de una comprensión consciente del error jacobino: la tentativa de restaurar relaciones antiguas bajo la economía burguesa (véase *La Sagrada Familia*). En el *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* declaraba que la revolución proletaria no puede ni siquiera empezar mientras subsistan tales ilusiones. Por otra parte, los fundadores del marxismo no tienen nada en común con apologistas del progreso capitalista como Julien Schmidt, quien exaltaba el sistema de fábricas y el carácter comercial de la sociedad burguesa y ridiculizaba a los admiradores de la antigüedad clásica —Goethe y Schiller. ¿Acaso Marx deploraba el altísimo desarrollo del arte en el pasado? ¿Se regocijaba en su declinación? De ninguna manera.

Toda transición hacia formas más altas y más desarrolladas es acompañada por una negación; la comprensión de este aspecto destructivo del progreso explica lo que podría parecer pesimismo en los comentarios de Marx sobre el arte griego. Pero la dialéctica del desarrollo histórico no da en definitiva un resultado negativo. De las contradicciones y de la lucha surge una forma nueva y más avanzada de relaciones sociales. La historia muestra no sólo "desapariciones" sino también "desapariciones de las desapariciones", según dijo Hegel. No puede caber duda de que la visión de Marx del destino histórico del arte era esencialmente optimista. Era una amplia visión dialéctica de lo que oc rre en el tiempo, de lo que puede abarc r un vistazo del irresistible avance del "agudo espíritu" de la historia del mundo entre las miserias y los conflictos de la era civilizada. "En todas las manifestaciones que provocan el desconcierto de la burguesía, de la aristocracia y de los pobres profetas de la regresión, reconocemos a nuestro buen amigo Robin Goodfellow, el viejo topo que sabe cavar la tierra con tanta rapidez, a ese digno zapador que se llama Revolución."[141]

Esto es particularmente cierto hoy, en la era crítica del sistema capitalista, cuando los "signos" de que hablaba Marx en la década de 1850 se repiten multiplicados por mil. Los modernos "profetas de la regresión" del tipo de Spengler sirven notablemente a la burguesía imperialista al presentar la crisis de posguerra del sistema capitalista como un colapso de la cultura en general. En estas condiciones modernas es, por lo tanto, particularmente importante señalar enfáticamente que en la opinión estética de Marx no hay ni un vestigio de esa

141 *Speech on the Anniversary of the "People's Paper'"* cit., p. 467 [p. 514].

ıagin ia "tragedia del arte" sobre la cual tanto gustan de explayarse los profesores fascistas. Por otra parte, la posición de Marx no tenía nada en común co el dogma liberal-positivista del imperialismo. La vi del mundo filosófica y estética de Marx era el materialismo dialéctico, la más amplia y rica doctrina del desarrollo de la actividad material y la cultura espiritual.

Es posible ahora comprender esa comparación de la historia humana con la vida individual que encontramos en la *Introducción general a la crítica de la economía política*. Allí escribe Marx: "[...] La dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que pueden aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.

"Un hombre no puede volver a ser niño sin volverse infantil. Pero, ¿no disfruta acaso de la ingenuidad de la infancia y no debe aspirar a reproducir, en el nivel más elevado su verdad? ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época de su verdad natural? ¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, en el momento más bello de su desarrollo, no debería ejercer un encanto eterno, como una fase que no volverá jamás? Hay niños mal educados y niños precoces. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales. El encanto que encontramos en su arte, no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en que maduró. Es más bien su resultado; en verdad está ligado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales inmaduras en que ese arte surgió y que eran las únicas en que podía surgir, no puede volver jamás." [142]

[142] *A Contribution to the Critique of Political Economy* cit., p. 217 [pp. 312-313].

Esta comparación del "periodo artístico" de la historia con la infancia y la juventud de la sociedad humana tiene una larga historia propia. Con docenas de variaciones puede encontrarse en todo tipo de escritores, de Platón a Hölderlin, de los imaginativos místicos del siglo XIII a algunos escritores burgueses actuales. En cuanto al propio Marx, no era más que una comparación figurativa, heredada de la filosofía clásica alemana. Hegel le otorgó un papel prominente. En sus conferencias sobre la filosofía de la historia resumió su interpretación del progreso del desarrollo en la forma de dos "categorías del Espíritu" básicas. Todo lo que existe pierde su frescura y está sujeto a la *desaparición*. Pero el proceso de desarrollo no se detiene allí: hay un *retorno de la juventud —die Verjüngung—* a un nuevo y más alto nivel. Es interesante observar, sin embargo, que Hegel no conservó la coherencia en su propio esquema de desarrollo: describió al mundo oriental como la infancia, al mundo griego como la juventud, al mundo romano como la madurez y al mundo cristiano-alemán como la vejez del Espíritu universal. Aparentemente, este esquema exige una continuaci´ ; a cierta altura de su desarrollo el "mundo envejecido" debe dejar paso a una nueva "juventud", a una nueva forma social, a un nuevo ciclo de desarrollo histórico. Pero el carácter específico de la filosofía de la historia de Hegel consistía, precisamente, en que se vio obligado a abandonar su método dialéctico y a concluir el proceso con el periodo de la ancianidad, es decir con la sociedad burguesa contemporánea. "La vejez de la *Naturaleza* es debilidad —escribió Hegel— pero la del *Espíritu* es su perfecta madurez y *fuerza*." [143] El camino histórico

[143] Georg W. F. Hegel, *Philosophy of History* cit., pp. 108-109.

de las naciones ha terminado; todo lo que nos queda es comprender el pasado.

Esta doctrina ya era criticada en la época de la desintegración de la escuela hegeliana. Los hegelianos radicales se enfrentaban al "problema del futuro" tanto como al problema de la revolución. Pero únicamente el marxismo dio una demostración real de la transición de la "prehistoria de la sociedad humana" a una nueva y más alta forma de sociedad. En consecuencia podemos decir justificadamente que el materialismo histórico devolvió a la categoría de la *Verjüngung* la significación que Hegel le había quitado.

¿Cómo reconciliar la doctrina del florecimiento de la cultura en la sociedad comunista con el pasaje que acabamos de citar de la *Introducción general a la crítica de la economía política*? ¿No se reconoce en este pasaje que el renacimiento del arte es imposible? Con frecuencia se ha hecho esta inferencia, pero es falsa. El manuscrito de la introducción se interrumpe, desdichadamente, en el punto en que, después de la descripción de la declinación incondicional del arte griego, debería iniciarse la demostración de la posibilidad del nuevo florecimiento del arte. Hay sin embargo, en el esbozo de Marx una frase que demuestra cuán poco tiene de elegía su vi ión histórica. Marx se pregunta si el hombre no debe "aspirar por reproducir, en un nivel más elevado, su verdad" (*seine Wahrheit zu reproduzieren*). Esta pregunta es la clave del pensamiento real de Marx. El concepto de reproducción (*Reproduktion*) había desempeñado un papel importante en toda la filosofía alemana, incluyendo a Hegel. En la *Ciencia de la lógica*, y en otras partes, aparece como el proceso vital de reproducción de las especies. Yo reproduzco mi verdad en mi hijo; así, la negación contenida en mi propia vida es negada a su vez. Marx también aplicó

este concepto a la vida humana del mismo modo. Por ejemplo, en su *Crítica de la "Filosofía del derecho" de Hegel*, escribía lo siguiente: "La función más importante del cuerpo es la *actividad* sexual. El más importante acto constitucional del rey es pues, su actividad sexual, puesto que mediante ella *hace* un rey y perpetúa su cuerpo. El cuerpo de su hijo es la reproducción de su propio cuerpo, la creación de un cuerpo real." [144] En *La ideología alemana* Marx descifraba la fantástica noción especulativa de la "reproducción de la humanidad" como el proceso histórico de transición hacia el comunismo. Muchas otras razones podrían citarse para demostrar que las palabras de Marx sobre la reproducción de la verdad del hombre no son más que una expresión tradicional y metafórica que se refiere al tercer y más alto paso del proceso dialéctico. Marx nunca sostuvo la doctrina de la decadencia final del arte, a pesar de las invenciones ingenuas de algunos de sus "comentaristas". Esa doctrina es una forma simplificada y esquematizada del dogma idealista de la decadencia final del arte en el reino de la razón pura, es decir en la sociedad burguesa. Pero como la historia no termina con la sociedad burguesa, la decadencia del arte bajo el capitalismo no es el último paso en la evolución del arte creativo.

[144] Karl Marx, *Critique of Hegel's "Philosophy of Right"* (ed. Joseph O'Malley), Cambridge, 1970, p. 71 [*Crítica de la filosofía del estado y del derecho de Hegel*, Mé ico, Ediciones de Cultura Popular, 1975, p. 71].

CAPITULO 14

El papel histórico del modo de producción capitalista es enfocar con la mayor claridad posible las contradicciones del proceso social, al mismo tiempo que prepara el camino para la eliminación de todas esas desigualdades y antagonismos. La propia división del trabajo da nacimiento a contradicciones entre los tres "elementos"; "fuerzas productivas", "relaciones sociales" y "conciencia". La división social del trabajo no es, sin embargo, una categoría eterna. Como estratificación de la sociedad en clases desaparece. Y como jerarquía profesional se marchita en la transición a la sociedad comunista.

Per , ¿qué significa esta transición con respecto a la creación estética? ¿No significa la destrucción de todas las distinciones entre lo estético y lo no estético en el arte, así como en la vida desaparece la contradicción entre el artista y el hombre corriente? ¿Acaso el colectivismo, en general, no suprime toda originalidad y talento individuales? Tales son algunas de las objeciones de los burgueses al comunismo. Marx y Engels se ocuparon de estas objeciones al criticar *The Ego and his Own,* de Max Stirner. Stirner, uno de los fundadores del anarquismo, distinguía entre el trabajo "humano", que puede ser organizado colectivamente, y el trabajo "individual", que no es posible socializar en forma alguna, pues ¿quién puede ocupar el lugar de un Mozart o de un Rafael?

"Como de costumbre —escribían Marx y Engels—, tampoco aquí tiene suerte Sancho [es decir Stirner] con sus ejemplos prácticos. Dice que 'nadie puede sustituir-

te, por ejemplo, como compositor musical, como pintor, etc. Nadie podría s stituir a Rafael en sus trabajos'. Sancho podría saber, sin embargo, que la mayor parte del *Réquiem* de Mozart no fue compuesto y acabado por Mozart mismo, sino por otro Mozart, y que muy pocos de los frescos de Rafael fueron 'ejecutados' por Rafael en persona.

"Sancho se imagina que los llamados organizadores del trabajo pretenden organizar la actividad total de cada individuo, cuando son precisamente ellos quienes distinguen entre el trabajo directamente productivo, que es el que debe organizarse, y el trabajo que no es directamente productivo. Y en estos trabajos no se trata, como Sancho se figura, de que cada cual pueda trabajar sustituyendo a Rafael, sino de que todo aquel que lleve dentro un Rafael pueda desarrollarse sin trabas. Sancho se imagina que Rafael pintó sus cuadros independientemente de la división del trabajo que en su tiempo existía en Roma. Si se compara a Rafael con Leonardo da Vinci y el Ticiano, podrá ver hasta qué punto las obras de arte del primero se hallaban condicionadas por el florecimiento a que entonces había llegado Roma bajo el influjo de Florencia, como más tarde las del tercero por el desarrollo, totalmente distinto, de Venecia. Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista, se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte logrados antes de venir él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad, y finalmente por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio. El que un individuo como Rafael desarrolle su talento depende enteramente de la demanda, la que, a su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de cultura de los hombres, que de ello se derivan.

"Stirner se halla, aquí, muy por debajo de la burguesía, cuando proclama la unicidad del trabajo científico y artístico. Ya ahora se ha considerado necesario organizar esas actividades 'únicas'. Horace Vernet no habría tenido tiempo de pintar ni la décima parte de sus cuadros si los hubiese considerado como trabajos 'que sólo este Único podía ejecutar'. La gran demanda de *vaudevilles* y novelas en París ha determinado una organización del trabajo para la producción de estos artículos, que suministra cosas siempre mejores que sus competidores 'únicos' en Alemania." [145] Así, la propia sociedad burguesa i tenta organizar las formas más elevadas de trabajo espiritual. "Por lo demás, se comprende que todas estas organizaciones, basadas en la división moderna del trabajo, conducen siempre a resultados extraordinariamente limitados y sólo representan un progreso cuando se las compara con el limitado aislamiento en que hasta aquí venían manteniéndose las cosas." [146] No se debe confundir esta llamada "organización del trabajo" con el comunismo. En la sociedad comunista, las malditas cuestiones referentes a la disparidad entre las personas altamente dotadas y las masas desaparecen. "La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo. Si, incluso en ciertas condiciones sociales, cada cual pudiera llegar a ser un pintor magnífico, esto no excluiría, ni mucho menos, el que cada cual fuese un pintor original, con lo que también en este punto quedaría reducida a un puro absurdo la distición entre el trabajo 'humano' y el trabajo 'único'. En todo caso, en una organización comunista de la sociedad

[145] *The German Ideology* cit., p. 431 [pp. 468-469].
[146] *Loc. cit.* [p. 469].

desaparece la inclusión del artista en la limitación local y nacional, que responde pura y exclusivamente a la división del trabajo, y la inclusión del individuo en este determinado arte, de tal modo que sólo haya exclusivamente pintores, escultores, etc., y ya el nombre mismo expresa con bastante elocuencia la limitación de su desarrollo profesional y su supeditación a la división del trabajo. En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar." [147]

El colectivismo, lejos de suprimir la originalidad personal, en realidad ofrece el único terreno sólido para un desarrollo total de la personalidad. Marx y Engels lo afirman enfáticamente en *La ideología alemana*. Sabían perfectamente que un nuevo ciclo de progreso artístico sólo puede iniciarse con la victoria del proletariado, la abolición de la propiedad privada, la difusión de las relaciones comunistas. Sólo entonces pueden ser liberadas todas las fuerzas ahora agotadas por la opresión capitalista. "La destrucción de la propiedad privada es la asimilación completa de todos los sentimientos y características humanos." La nueva sociedad, escribía Marx criticando al "crudo" comunismo nivelador, no significa la "negación abstracta de toda educación y civilización"; no se propone "suprimir el talento por la fuerza". Muy al contrario, "dentro de la sociedad comunista, la única donde el desarrollo original y libre de los individuos no es una frase, este desarrollo está condicionado precisamente por la cohesión de los individuos, cohesión que se da, en parte, en las premisas económicas mismas y, en parte, en la necesaria solidaridad del desarrollo libre de todos y, finalmente, en el modo universal de manifestarse de individuos sobre la

[147] *Ibid.*, pp. 431-432 [p. 470].

base de las fuerzas de producción existentes. Aquí se trata, pues, de individuos que han llegado a una determinada fase de desarrollo histórico y no, ni mucho menos, de indi iduos casuales cualesquiera [...] La conciencia de los individuos acerca de sus relaciones mutuas es también, naturalmente, otra muy distinta y no será, por tanto, ni el 'principio del amor' o el *dévoûment* ni tampoco el egoísmo".[148]

La sociedad comunista elimina no sólo las contradicciones abstractas entre "trabajo y placer" sino también la contradicción más real entre sentimiento y razón, entre "el juego de las habilidades físicas y mentales" y "la voluntad consciente". Junto con la abolición de las clases y la gradual desaparición de la contradicción entre trabajo físico y trabajo espiritual, viene el desarrollo general del individuo completo que los máximos pensadores sociales hasta ahora sólo han podido soñar. Sólo la sociedad comunista, en la cual "los productores asociados regulen ese metabolismo suyo con la naturaleza poniéndolo bajo su control colectivo, en vez de ser dominados por él como por un poder ciego", puede establecer las bases materiales para "el desarrollo de las fuerzas humanas, considerado como un fin en sí mismo, el verdadero reino de la libertad [...] La reducción de la jornada de trabajo es la condición básica".[149]

Según la doctrina de Marx, por lo tanto, el comunismo crea condiciones para el crecimiento de la cultura y el arte comparadas con las cuales las limitadas oportunidades que la democracia de esclavos ofrece a unos pocos privilegiados deben necesariamente parecer muy mezquinos. *¡El arte ha muerto!* ¡VIVA EL ARTE!, tal es el lema de la estética de Marx.

148 *Ibid.*, pp. 483-484 [p. 526].
149 *Capital* cit., III, p. 820 [t. III/8, p. 1044].



papel ediciones crema de fábrica de papel san juan, s.a.
impreso en talleres gráficos victoria, s.a.
primera privada de zaragoza núm. 18-bis - méxico 3, d.f.
dos mil ejemplares más sobrantes para reposición
20 de mayo de 1981